الهوارى بن يونس

إشكالية التجريب
فى مسرح السيد حافظ



الكتاب : إشكالية التجريب
في مسرح السيد حافظ

الكاتب : الهواري بن يونس

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٤

رقم الإيداع : ٢٠٠٤/٥٩٧٤
الترقيم الدولي : I.S.B.N.977-291-561-8

الغلاف
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الالكتروني :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : سيد عبد الفتاح حرزاوي
تصحيح : زكريا منتصر
عبد الهادي عباس

إشكالية التجريب
فى
مسرح السيد حافظ



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ،ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات - القاهرة
تليفاكس :)٠٠٢٠٢ (٣٤٤٨٣٦٨
E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

مقدمة ومدخل

- **صعوبات البحث وأسباب اختيار الموضوع:**

مما لا شك فيه أن أى بحث كيفما كانت طبيعته يطرح مجموعة من الصعوبات. وتتعقد هذه الأمور أكثر حينما نلج فضاء المسرح العربى، لا سيما وأن هذا المسرح لازال يطرح مجموعة من الملابسات يصعب تعيين مظاهرها. فهو يطرح أسئلة عدة تتناسل داخل رحم الإبداع العربى برمته. وإذا تجاوزنا مسألة البحث فى جذور الظاهرة المسرحية وعلاقتها بميلاد المسرح العربى، فإن جل الأسئلة تعد مشروعة فى سياق البحث عن الحركة المسرحية البديلة عبر مسالك التجريب.

فمع بداية السبعينيات، ازدادت رغبة المسرحيين العرب فى إيجاد صيغة مغايرة، تتوخى البحث عن أشكال ومقترحات جديدة. وتكشف بعمق عن الهاجس الذى أضحى يؤرقهم. وهكذا تعالت نداءات متعددة، وأنجزت أوراق تنظيرية كثيرة. وقد سعت إلى رفع التحدى بهدف تجديد سبل الإبداع، وإثبات الهوية العربية التى كادت أن تعصف بها الظروف الاستعمارية، وعوامل الجذب الذى مارسته فترة المثاقفة. فكان من الطبيعى أن يصدر رد فعل من المثقفين العرب. حينما ازداد شعورهم بالعمل على تجديد الأساليب المعرفية، وتطوير الأشكال الفنية قصد امتلاك وعى فنى لكافة مكونات الخطاب المسرحى العربى.

من هذا المنطلق، جاء التجريب المسرحى الذى بواسطته تتحدد هذه المهمة. مهمة البحث وإثبات الذات. ويمكن اعتباره ضرورة فكرية وجمالية قبل أن يكون حالة عرضية. وعليه، فإن التجريب جاء ترسيخًا

لمبدأ التأسيس المسرحى العربى انطلاقًا من إعادة النظر فى علاقته بالثقافة الغربية قصد تجاوز إنتاجها.

ولم يكن السيد حافظ بمعزل عن هذه الموجة الجديدة فى محاولة تأسيس تجربة خاصة تعكس مواقفه وتصوراته. فالصورة الجديدة التى عرفها الإبداع المسرحى العربى ما هى إلا تمرد على الواقع العربى أولاً، وعلى الفن الدرامى ثانيًا. لذلك فقد ترسخت لديه فكرة التأسيس التى أعقبتها فكرة تأصيل المسرح العربى استجابة لمتطلبات الفن، وظروف الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى العالم العربى. فقد انطلق السيد حافظ يبحث عن مغامرة جديدة فى مجال المسرح سعيًا منه إلى التحرر من القوالب التقليدية والجاهزة، فكان التجريب قناة فعّالة عبرها لتفجير المسكوت عنه فى ثقافتنا العربية والإسلامية واستنطاقه من جديد.

غير أن ظاهرة التجريب فى الخطاب المسرحى العربى عمومًا، والتجريب فى مسرح السيد حافظ بخاصة، لا تمر دون أن تقض مضجع الباحث، ولا تعفيه من تجديد أسئلته، وتفكيك مرجعيات الكتابة وخلفيات الخطاب ومظاهره، وتمحيص دلالاته وأبعاده، وضبط علاقة الإبداع المسرحى العربى بالاتجاهات أو المدارس العالمية. كل ذلك من أجل إبراز سمات التحول فيه، ومعاينة خصوصيات الخطاب ومميزاته.

لهذا كله، وجدت نفسى مدفوعًا إلى معالجة هذه القضايا انطلاقًا من تجربة هذا المبدع المسرحى المتميز. وقد رأيت أن أحصر موضوع بحثى فى جانب التجريب عنده. لذلك جاء العنوان كما يلى: إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ.

أما دواعى اختيار هذا الموضوع المباشر، فقد تحكمت فيها حوافز ذاتية وأخرى موضوعية. يستحيل الفصل بينهما. تتمثل الذاتية فى تلك التجربة المتواضعة التى قمت بها فى بحث الإجازة عن مسرح السيد حافظ. وهى عبارة عن دراسة سطحية، مضت وتركت فى نفسى ألمًا

كثيرًا، جعلنى أعاود مراجعة أوراقى من جديد قصد تدارك ما فاتنى سابقًا.

أما الموضوعية فتتعلق بالإغراءات التى تمارسها أعمال السيد حافظ على المتلقى عمومًا والباحث على وجه الخصوص لتمحيص أعماله ومقاربة مكوناتها، والحفر فى الإشكاليات المتمخضة عن الخطاب التجريبى فى مسرحه.

أما اختيار الدكتور مصطفى رمضانى مشرفًا لى على هذا البحث فله ما يبرره؛ لأنه كلما ذكر موضوع المسرح، إلا وحضر اسمه بصفته ممارسًا وناقدًا ومؤطرًا كفؤًا.

وبفضل دعمه المادى والمعنوى استطعت أن أتجاوز مجموعة من الصعوبات: أهمها قلة المراجع المنجزة، وصعوبة الحصول عليها. لكن بعون الله، وبفضل تشجيعات أستاذى المشرف عزمت المضى فى هذا الموضوع الذى أعتبره بكرًا لحد الآن.

وقد قسمت هذا العمل إلى مدخل وبابين، كل باب يتضمن ثلاثة فصول فخاتمة.

أما المدخل : فهو بمثابة تقديم عام ومركز أشرت فيه إلى موقع السيد حافظ فى خريطة التجريب المسرحى العربى.

وخصصت **الباب الأول** بمقاربة أهم القضايا والإشكاليات المتعلقة بالمسرح العربى عمومًا. لذلك جاء عنوانه كما يلى: المسرح العربى وعلاقته بالتجريب المسرحى الغربى، وإشكالية الخصوصية.

وعنونت **الفصل الأول** من هذا المبحث - وهو عبارة عن فصل تمهيدى - ب: المسرح العربى بين وهم المركزية الغربية، وصدى الاتجاهات العالمية، وهواجس البحث عن الذات. ذلك بأن مسألة التأسيس أو التأصيل فى المسرح العربى لازالت تتأطر ضمن ثنائية الانفصال عن الغرب أو الاتصال به. ويبدو لنا أن نفى مركزية الثقافة الغربية، وإخضاع حصيلة المعرفة الإنسانية لإرث مشترك تتعايش

بمقتضاه هذه الثقافات يساهم فى تثبيت مبادرات التجريب فى المسرح العربى.

أما **الفصل الثانى** فتناولت فيه: أثر التجريب المسرحى الغربى وعلاقته بالتنظير للمسرح العربى. إذ إن التنظيرات المسرحية تعد ضرورية، كما عكست مجموعة من التطلعات الساعية إلى الانفلات من حصانة النموذج الغربى قصد الانطلاق بالمسرح العربى نحو آفاق معرفية وجمالية جديدة. وبالرغم من أن هذه التنظيرات مازال التنافر فيها سائدًا بين ما تقدمه من مقترحات، وبين ما تقدمه على المستوى التطبيقى، فإنها مع ذلك استطاعت ترشيد مجالات الإبداع المسرحى العربى على مستوى النص والإخراج معًا.

أما **الفصل الثالث** : فتصديت فيه لعلاقة التجريب بالتراث فى المسرح العربى. فمن المعلوم أن التراث أصبح الرافد الأساسى الموصل إلى الخصوصية، بيد أن الاشتغال بالتراث يقتضى وعيًا نقديًا تاريخيًا، يحور مواده، ويستثمر طاقاته قصد المساهمة فى بلورة الصراع ضد الواقع من جهة، وقصد امتلاك وعى فنى وجمالى مستمد من أشكاله وتقنياته من جهة ثانية. لذلك سعيت إلى الكشف عن هذه الإشكالية من خلال بعض النماذج المسرحية العربية.

أما **الباب الثانى** فبعنوان: خصوصيات التجريب ومظاهره فى مسرح السيد حافظ. ويعد استمرارًا للباب الأول بل إنه من الناحية النظرية والتطبيقية لا يمكن أن نتحدث عن تجربة السيد حافظ المسرحية دون أن نواكب الحركة التجريبية فى المسرح العربى. فهى سند فكرى وفنى، ومرجع يسلط الكثير من الأضواء على هذه التجربة التى تحاول أن تطور ما انتهى إليه خطاب التجريب فى المسرح العربى عبر نماذجه المتميزة والرائدة.

وقد جاء **الفصل الأول** منه تحت عنوان: التيمات الأساسية فى مسرح السيد حافظ وعلاقتها بالتجريب. وقد افتتحه بمقاربة مفهوم التجريب،

وإبراز عناصر الائتلاف والاختلاف بين التجريب فى المسرح الغربى وبين المسرح العربى. وانتقلت بعد ذلك إلى تناول أهم القضايا المتصلة بانشغالات المؤلف، نحو قضايا الإنسان وتحديات العصر من خلال انعكاسات النكسة، ومسائل الوحدة الوطنية والعربية. وقضايا الحرية والعدالة الاجتماعية، وما إلى ذلك مما يتصل بأزمات الإنسان المعاصر. ثم تناولت بعد ذلك الجوانب السياسية فى مسرح السيد حافظ. وعلاقة كل ذلك بقضية استلهام التراث فى مسرحه. وختمت هذا الفصل بالتعرف إلى مظاهر العبث وملامح التجريب عند الكاتب، وتحدثت عن علاقته الكوميك بأهم التيمات التى عالجها هذا الكاتب فى جل مسرحياته.

أما **الفصل الثانى** : فعالجت فيه قضية التجريب فى الجانب الفنى فى مسرح السيد حافظ، وحاولت أن أتناول أهم العناصر المكونة لهذا الجانب، ومنها: الحدث، الزمن، المكان، الحوار، الصراع الدرامى، الشخصيات، اللغة.

فى حين ركزت الحديث عن ملامح الإخراج فى مسرح السيد حافظ فى **الفصل الثالث**. فالإخراج يعد لغة تتحقق عبر قنوات أخرى نحو الديكور والإكسسوارات، والإنارة المسرحية، كما تتحقق من خلال فاعلية الجسد وتأثيره على باقى العناصر فوق الركح إلخ. فهذه الأدوات التعبيرية، أو المكونات السينوغرافية تساهم كلها فى تشكيل قنوات لغوية وتعبيرية تحقق وظيفتها ضمن نسيج الخطاب المسرحى.

أما **الخاتمة** : فستكون عبارة عن تركيب عام لما جاء فى البحث فى عمومه.

المنهج:

بحكم أن عملى ينكب على دراسة النصوص وتفكيك بنياتها، فإن المنهج التحليلى فى نظرى هو الأكثر قابلية للتعامل مع هذه المسرحيات،

لكن ذلك لا يعنى إلغائى للمناهج الأخرى، كالمنهج النفسى والاجتماعى: فالأول : يقوم باستغوار خلجات النفس البشرية والظروف المحيطة بها، أما الثانى : فيقترب من العلاقات السوسيولوجية وعلاقتها بالمحيط الثقافى والتاريخى. بالإضافة إلى اعتمادى على المنهج المقارن ولا سيما فى المبحث الذى قمت فيه بمقارنة التجريب فى المسرح العربى وعناصر الائتلاف والاختلاف فى تجارب رجال المسرح العربى من جهة، وبين التجريب فى مسرح السيد حافظ، بالإضافة إلى استفادتى مما تحقق فى مجال السيميولوجيا على وجه الخصوص عند مقاربتى للعرض المسرحى ومكوناته.

يشكل المسرح العربى واجهة أمامية فى سلم الأجناس التعبيرية التى تعرف اهتمامًا متزايدًا. وتعود هذه الأهمية لاعتبارات متعددة، فى مقدمتها النشأة المتأخرة لهذا الفن. وهى نشأة لا تزيد عن قرن ونيف، إذ يمكن أن نعتبر محاولة «مارون النقّاش» فى مسرحية «البخيل» خطوة أسست البذرة الأولى للممارسة الدرامية الحقيقية، بصرف النظر عن الزوابع المضادة التى أثيرت حول تجربة «موليير العرب».

وقد تابع الرواد - إلى جانب النقّاش - التأليف عبر الانفتاح على قنوات الترجمة والاقتباس من الآثار الغربية. ومن المؤكد بعد هذه المرحلة أن خلفيات الصراع مع الاستعمار جسدت حضورها فى كتابات الدراميين العرب، فتوجه أغلبهم إلى التراث ليتلقفوا مصادره ويحولوها إلى أعمال درامية، كما انتقوا شخصياته التاريخية ليستمدوا منها المواقف البطولية؛ كل ذلك من أجل مقاومة المد الاستعمارى. وبذلك أصبح المسرح منبرًا سياسيًا تلقى منه الدروس الوطنية والقومية.

ومن الواضح أن التجارب المسرحية العربية حتى نهاية النصف الأول من القرن الحالى، ظلت متشبثة بالمواضيع السياسية أولاً، وبالقضايا الاجتماعية ثانيًا. وتبعًا لذلك فإن توظيف التراث فى المسرح العربى لم يتجاوز حدود المضامين، كما أن جل الأعمال لم تستطع تحويل مواد

التراث وتثويرها.

ومع إطلالة الستينيات، حصلت جل البلدان العربية على استقلالها، فسعت الإبداعات المسرحية العربية ومعها الإرهاصات الأولى للتنظير إلى البحث عن أشكال فرجوية أصيلة تكون قادرة على احتضان الدراما العربية من أجل تقريبها إلى الجمهور العربى العريض. غير أن هذه الرغبة فى الانسلاخ الجزئى عن المسرح الأوربى لم تتحقق بعد، إذ ظلت هذه المحاولات أسيرة الخطاب المسرحى المستورد، كما هو الشأن عند يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعى، ذلك بأن البحث عن صيغة درامية عربية لم يتجاوز إعادة بعث قالب فنى فحسب.

من هنا يمكن القول إن مفارقات الخطاب المسرحى العربى ظلت قائمة عبر عدة مستويات: بين عجزه عن خلق انسجام بين المضمون والشكل من جهة، وبين رغبته فى تحقيق الخصوصية، وبين حتمية الاتصال بالريبتوار العالمى من جهة ثانية.

بيد أنه ليس من باب الصدفة عقب هزيمة يونيو، أن تحدث قطيعة بين المسرح السائد وما أنجز بعده. فالمناخ السياسى الجديد الذى أفرزته الحياة السياسية، والتقلبات الاجتماعية، فضلاً عن تفاعل خطاب المسرحيين العرب مع أصداء الدعوات الفكرية، وهى مؤشرات قادت المبدعين العرب إلى ممارسة فعل التجريب.

ومن هذا المنطلق، فإن مهمة التجريب تستهدف زعزعة البنيات الهشة فى المجتمع من أجل إعادة تأسيسها باعتباره يعكس مدى تطور هذا المجتمع ويسعى إلى تحقيق ثورة فى الجانب الفنى انطلاقًا من محاولة إعادة ترتيب معادلة الأنا والآخر وفق ما تمليه المعطيات السوسيوثقافية وخصوصيات المجتمع وتحولاته.

لذا يبدو أن التجريب يعكس اختيارًا مضبوطًا، ويتطلب منهجًا نقديًا واضحًا يتصدى لقضايا الواقع من جهة، ويسعى إلى التحرر من قيود الأشكال القمعية من جهة ثانية. فهو ليس استنساخًا لنظرية سابقة، أو

تبنيًا اعتباطيًا لمذاهب مهيأة سلفًا، وإنما هو إعادة تفكيك ميكانيزمات الثقافة الوافدة ووضعها موضع النقد، بل وإلغاء يقينياتها كما تقتضيها عملية التجريب نفسها. وهو بذلك يتوسل بالمغامرة ومبادرة الاكتشاف عبر حلقات مفتوحة غايتها تحقيق حرية الإبداع.

ضمن هذه المسيرة التحررية أو التصحيحية تتدرج إبداعات كاتبنا السيد حافظ. فبواسطة التجريب استطاع أن يقتحم مجالاً فسيحًا وصعبًا فى الوقت نفسه. فقد خاض تحديات مريرة اعترضت سبيله الإبداعى، ذلك بأن دخول مجال التأليف يعد مغامرة فى حد ذاته، أو دائرة محرمة على الهواة الطموحين من أمثاله، مادام المسرح حكرًا على رواد مخضرمين من أمثال يوسف إدريس وتوفيق الحكيم ونعمان عاشور وغيرهم وممن أسعفهم الحظ فى الحصول على هذا الامتياز!..

ومع ذلك، أصر على البقاء فى ساحة الإبداع، فأكد جدارته بدءًا من أول عمل له سنة ١٩٧٠ من خلال مسرحيته الفريدة «كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى». وقد واصل هذا الخط التصاعدى، فطور مواهبه وتناول قضايا عدة، نحو فلسطين، وقضية الحرية والعدالة الاجتماعية، وحق الشعوب فى تقرير مصيرها، ومسألة الميز العنصرى وغيرها. كما نهر من معين التراث الإنسانى من منطق تأصيلى، وعبر منهج نقدى، وأخضعه للتطورات الحديثة فى مجال الممارسة المسرحية. وقد جرب المسرح العبثى، فتعرّف إلى مختلف عطاءات اتجاهاته الحديثة. وجسَّد من خلالها قضايا نفسية واجتماعية وتاريخية تتغلغل فى خبايا الذات. وتتصادم بالواقع العربى المعقد.

وحتى يطور ملكاته الفنية، استقطب السيد حافظ عصارة المدارس الحديثة، كما استجمع كثيرًا من النظريات وجعلها تتصاهر ضمن انسجام أنساق الخطاب المسرحى التجريبى.

وخلاصة القول: إن مسرح السيد حافظ وإبداعات كوكبة من الدراميين العرب نحو عبدالكريم برشيد وعز الدين المدنى، وعبدالقادر

علولة، وروجى عساق، وسعدالله ونوس وصلاح القصب، ويوسف العانى، وغيرهم إضافة إلى الجماعات المسرحية ساهمت جميعها فى بلورة الوعى التجريبى المثمر. ويمكن أن نلخص جهود هذه الطاقات فيما ذهب إليه الدكتور عبدالرحمن بن زيدان حينما أكد أن «التجريب فى بدعه الإبداعى العربى يعد قفزة حققها المبدعون المسرحيون فى الوطن العربى للعصف بالقناعات الكسولة. وبالخطابات السطحية، خصوصًا بعدما أصبح استيعاب الثقافات ضروريًا، وأضحى التمثل الحقيقى للتجارب العالمية محركًا للأسئلة المقلقة حول المفاهيم الرائجة. وحول الأساليب المستعملة فى الكتابة»(١).

فبفضل هذا الاحتكاك تستطيع هذه التجارب إيجاد أرض خصبة تحتضن كفاءاتها. وهذا التجاور مرهون باستيعاب التجارب الكائنة قبل الثورة عليها، وتحقيق المغاير.

ويمكن القول بكل اطمئنان إن حركة التجريب فى المسرح العربى استطاعت أن تراكم خلفها حلقات متسلسلة تبدو لنا موفقة معنويًا، بالرغم من أن بعض هذه الأعمال لازال يشكو من تضخم المواضيع السياسية، وانزلاقها فى سلبيات الأسلوب الشعاراتى والتحريضى، كما أنه مازال مصابًا بتخمة التراث.

فهذه القضايا وغيرها من الانشغالات المطروحة مازالت تؤرقنا، لذا سنحاول ملامستها فى المباحث التالية.

---

(١) خطاب التجريب فى المسرح العربى : مطبعة سندى مكناس - المغرب - الطبعة الأولى - ١٩٩٧. ص ٨.

الباب الأول

المسرح العربى وعلاقته بالتجريب

المسرحى الغربى وإشكالية الخصوصية

الفصل الأول

المسرح العربى بين وهم المركزية الغربية وصدى الاتجاهات العالمية وهواجس البحث عن الذات

لقد سبقت الإشارة إلى ظروف نشأة المسرح العربى، وما واكبها من اهتمام متزايد على الساحة الثقافية فى سياق التحولات التى شهدها هذا الفن. فمنذ الفجر الأول لميلاده، والجدل مستمر حول تطور هذه الظاهرة التى رأى بعضهم أنها «ولدت غريبة عن المركز الذاتى والجوهرى للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الإقليمية التى تتشكل منها فى الوقت الحاضر»[1].

وبهذا المفهوم صارت هذه التجربة مجرد صورة باهتة أو بداية خاطئة لثقافة هجينة طرقت باب المسرح العربى حسب مناصرى هذا الاتجاه الذين فجّروا أعتى سؤال. وقد أفضى هذا السؤال إلى التشكيك فى كل إنجازات المسرحيين العرب التى انبثقت ضمن ما سموه «بالمشكلية الدرامية الأوربية، (وعليه فإن المسرح العربى) هو الآن ينمو داخل هذه المشكلية. والخلل إذن مزدوج، خلل بداية، وخلل نمو»[2].

ويتجلى بطلان منطلقات هذا الحكم لأمرين اثنين : الأول: ينطلق فيه

---

(١) مفيد الحوامدة : المسرح العربى ومشكلة التبعية. مجلة عالم الفكر - (الكويت): المجلد ١٧ - العدد ٤ يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٧ ص: ٦١.

(٢) أدونيس: خواطرا نقائض من أجل إبداع مسرحى عربى (الحياة المسرحية) (السورية) دمشق. ع٢ - السنة ١ خريف ١٩٧٧: شتنبر - أكتوبر - نوفمبر. ص: ٩.

صاحبه «أدونيس» من مواقفه المعادية للتراث. لا سيما وأن الاهتمام بهذا العنصر قد بدأ يشتد عوده فى هذه الفترة. أما الأمر الثانى: الذى نراه أكثر خطورة، فيتجلى فى التشكيك فى مختلف التجارب العربية. ولم يكتف الباحث بالطعن فى تطور المسرح العربى وتمسكه بسيقان الدراما الغربية، وإنما جاوز الحد بالحكم «بعدم وجود مسرح عربى حتى الآن»[٣]. وهذا ما يدفعنا إلى رفض هذا الحكم جملة وتفصيلاً. وفى كل الأحوال فإن التجارب المسرحية العربى قد بدأت تخلق فعلاً مشكليتها الدرامية.

وفى مقابل ذلك، فإن الإحاطة بتطور المسرح العربى لا يمكن أن نحدد مظاهره وآفاقه إلا بعلاقته بالحقل الفكرى الذى أتاح مجموعة من التصورات.

ومن هنا انبثقت عن هذه النظرة ظهور قطبين متضادين: الأول ممتلك للمعرفة وفاعل فيها، والثانى: مجرد مستهلك لثقافة الأول.

وقد تضافرت عوامل عديدة فى ترسيخ هذه الثنائية المؤسسة على فكرة المركزية، منها الاستعمار الغربى باحتوائه لأنماط المعرفة، وإفرازه لدور إبهارى ضمن ما يعرف «بصدمة الحداثة»، أو كما يسميها إدوار الخراط «الحساسية الجديدة». وهى حساسية بدلاً من أن تكون «حداثة إبداع، استحالت إلى حداثة إفزاع. كان من المتوقع أن تكون حداثة فن وعلم. فانحرفت لتكون حداثة جمود وحلم»[٤]. وبذلك سار مفهوم الحداثة يرتبط بإنجازات الغرب، فغاب الاتجاه الصحيح الساعى إلى تحديث إبداعى لفنون القول يراعى تطلعات العصر الراهن، فى حين أن الرجوع إلى الأصل يعد مظهرًا من الردة، ومسلكًا منافيًا لكل مستحدث.

---

(٣) المرجع نفسه، ويوافقه فى هذا الرأى: أحمد زياد المحبك فى مقال له: تحت عنوان: العرب والمسرح المعرفة - (السورية) - العدد ١٦٢ - يوليو - غشت ١٩٧٥ ص: ١٥١.

(٤) إدريس الناقورى: الحداثة - التاريخ والمرجع، مجلة الثقافة المغربية - السنة ١ - العدد ١ مايو - يونيو ١٩٩١ ص: ٥٦ - ٥٧.

ومن تفاعلات هذا الاعتقاد الزائف ظهور فكرة خطيرة اسمها «المركزية الغربية». فماذا نقصد بالمركزية؟ وهل هى حقيقة ثابتة نسلم بها؟ وإذا كانت كذلك، ما هى حدودها وأبعادها؟ وبمعنى آخر هل هى صفة كونية تنضوى تحت لوائها جل الثقافات الإنسانية؟ أو أنها مجرد منارة يهتدى بها المريدون بالمعنى اللغوى لا بالمدلول الصوفى. وأين يمكن أن نحدد علاقتها بالآخر، فهل هى علاقة ذات صفة عدائية؟ أو تصالحية.

إن التعريف الذى تدور حوله كلمة «مركزية» ينم عن الطابع المشاكس لهذه الكلمة، ويضعها قيد التمحيص والاستقراء. فإذا عدنا إلى معناها اللغوى فنجدها ترمز إلى «منابت الأسنان، أو مركز الجند، الموضع الذى أمروا أن يلزموه، وأمروا ألا يبرحوه، ومركز الرجل موضعه، والرَّكز هو غرزك شيئًا منتصبًا»[(٥)].

فالمعانى المرتبطة بها تشير كلها إلى معنى الثبات والرسوخ فى المكان. وبذلك فهى لا تفترق عن المدلول الاصطلاحى بأن: المركز هو «المقر الثابت الذى تتشعب منه الفروع. والمركزية نظام يقضى بتبعية البلد لمركز رئيس واحد»[(٦)]. وعليه فإن المركزية تمثل الأصل - بالمفهومين اللغوى والاصطلاحى - الذى تتوزع عنه الفروع. أو بتعبير آخر، إنها النموذج المرجعى الذى يحيل جدليًا على العلاقة بين «المركزية الغربية» باعتبارها قطبًا يوطوبيًا يفيد معنى التمكن والامتلاك.

ونظرًا إلى علاقة الترابط بين المسرحين الغربى والعربى، وتأثر الدراما العربية بصدى الاتجاهات العالمية، فقد قويت بمقتضاها هذه الصلة. غير أن هذا التقارب الثقافى لا يمكن أن يجيز قبول فكرة المركز والمحيط؛ لأن «تفاعل الثقافات فى العصر الحاضر ضرورة قومية

---

(٥) لسان العرب : ابن منظور - الجزء الخامس: مادة: ركز دار صادر بيروت - بدون سنة نشر - ص: ٣٥٥.

(٦) إبراهيم أنيس وجماعة من الباحثين: المعجم الوسيط: دار الفكر - ج١ ص: ٩٨.

إنسانية بآن واحد. فما من ثقافة إنسانية يمكن أن تقوم إذا لم تكن ثقافات قومية تعترف ببعضها بعضًا وتتلاقى... تلك هى ديالكتيك الأخذ والعطاء»(٧).

وفى ضوء ما يحققه الحوار الثقافى من توازن فكرى، وتنمية لكافة المواهب وصقلها بأطوار معرفية كثيفة، فإن نجاحه لن يتحقق إلا فى سياق التكافؤ الحاصل بين المتحاورين، من أجل تحقيق نوع من التبادل. من هنا وجب التمييز بين «مفهوم التبعية الثقافية، والتبادل الثقافى»(٨).

فالأول مرتبط بذوبان الشخصية المحلية فى قطب الآخر. أما الثانى، فيبدو أكثر توافقًا مع فكرة عالمية الثقافة عن طريق ما يسمى بـ«المثاقفة» Aculturation: «وهى نتيجة تطور لعلاقة التلاقح بين أجناس مختلفة، يحدث بموجبها تماثل جزئى أو كلى بين ثقافة هذه الأجناس»(٩).

وإذا ما عدنا بهذا المصطلح إلى المعاجم القديمة، فإن أبرز معنى يتضمنه هو «ثَقُفَ: لاعبه بالسيف، والثِّقافة: العمل بالسيف، يقال فلان من أهل المثاقفة وهو مثاقِف، حسن الثقافة بالسيف. ومن المجاز: التأديب والتثقيف»(١٠).

وبمعنى آخر «رجل ثَقْفٌ وثَقُفٌ: حاذق فهم (١١). وهى بذلك تقترب من المهارة والحذق»(١٢).

---

(٧) أديب اللجمى: حوار بين الدول أم حوار بين الثقافات. المعرفة السورى - العدد ١٣٢ - مارس ١٩٧٣ ص: ٢٠.

(٨) د. برهان غليون: التنمية الثقافية العربية بين التبعية والانغلاق - مجلة الوحدة - الرباط. المغرب السنة ٨ - العدد ٩٢ - مايو ١٩٩٢ ص: ١٦.

(٩) Dictionnaire: Le petit larousse illustré. 1996 . "Acculturation": Edition larousse paris Franc 1995 p. 34.

(١٠) محمد مرتضى الزبيدى: تاج العروس: مادة ثَقُفَ المطبعة الخيرية - مصر - ١٣٠٦هـ ص: ٥٣.

(١١) ابن سيده الأندلسى: معجم المحكم والمحيط الأعظم مادة (ثَقُفَ) تحقيق مصطفى السقا وحسين نصار. معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ط١ ١٩٥٠ ج٦ - ص: ٢١٨.

(١٢) إبراهيم انيس: المعجم الوسيط ج: ١ ص: ٩٨.

وبهذا تكتسى الصيغة النهائية لكلمة «مثاقفة» نوعًا من الخصام بين طرفين، هذا من حيث المعنى اللغوى، أما المدلول الاصطلاحى، فمعناه التهذيب والتأديب الذى يتسنى بمقتضاه للمهذب أن يحتك ويتعلم من الآخر حتى ولو كان المعلم عدوه؛ لأن من طبيعة التصادم أن تعلّم الإنسان وتهذبه.

من هنا وجب تأكيد ضرورة النظر إلى المثاقفة بوصفها استئناسية لا عدوانية – كما كانت عند المفكرين السلفيين العرب، إذ غلب عليها «دائمًا منطق المواجهة مع أوربا» (١٣). وهذا الموقف هو الذى أفقده هذه الرؤية قدرة اللحاق بالركب الحضارى بعدما أغلقت قنوات التواصل، فى حين أنه لا مفر من «ثقافة فسيفسائية، فهى تعرض كل الموضوعات وتعبر عن كل القضايا التى تمكن أن تشغل الناس؛ ولأنها تقوم على إستراتيجية خاصة للإغراء، وتجذب الاهتمام وتنشط المخيلة»(١٤).

وبالمقابل، لا يمكن لهذا الاقتناع أيضًا أن يكون هو الآخر مبررًا لتمرير فكرة مركزية الثقافة الغربية «لأنها أسطورة نخدع بها الضعفاء»(١٥).

ومن شأن هذه الأسطورة أن تضمحل. بيد أننا لا ننفى صفة التمايز بين العقليات والذهنيات، ولكنه «تباين من حيث المستويات، لا من حيث الطبيعة»(١٦).

قد تبدو هذه الفكرة مؤسسة على شعور قومى محض، غير أنها

---

(١٣) عبدالله العروى: ثقافتنا فى ضوء التاريخ – المركز الثقافى العربى – البيضاء - دار التنوير – بيروت ١٩٨٣ ص: ١٩٦.

(١٤) نور الدين أفاية: المغرب الثقافى ومسألة التواصل، الثقافة والتحولات الاجتماعية. على هامش الندوة التى نظمتها جامعة ابن مسيك بالبيضاء. مارس ١٩٨٨ – منشورات عكاظ – الرباط – ١٩٩٠ ص: ٥٧.

(١٥) فى حوار مع حسن حنفى أجراه معه هاشم صالح مجلة الكرمل - العدد ٥ - ٤ ١٩٩٢ ص: ١٤٢.

(١٦) عزيز الحبابى: نقلاً عن كتاب: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر لأبى الأعلى المودودى. دار التنوير – بيروت – ط١ – ١٩٨١ ص: ٧.

تكتسى شرعيتها لتنفى صفة الكمال التى تلحق بالغرب. ولا يخفى ما لهذا الاحتكار من أبعاد مدمرة تسربت إلينا نتيجة فلسفة قائمة على سلطة ضاغطة تجعل المغلوب مولعًا بتقليد غالبه - حسب الفكر الخلدونى - .

وقد تبلور بمقتضى هذا الموقف وهم تجزيئى للفكر النهضوى العربى، اتخذ مظهرين متناقضين «مظهر يمثل العدوان والغزو الاستعمارى، ومظهر يمثل الحداثة والتقدم»[(١٧)].

وما يهمنا من إثارة هذه المزاوجة هو الشق الثانى لما له من سبغة تفاضلية يشوبها خلط بين نموذج ك «رفيق للاستئناس، ونموذج ك» أصل يقاس عليه فيصبح سلطة مرجعية ضاغطة قاهرة، تحتوى الذات احتواء وتفقدها شخصيتها واستقلالها»[(١٨)].

على أن حدة الصراع ضد السلطة «المركزية الأوربية قد ضعفت مع بزوغ الحركات التحررية فى العالم العربى. وساهم فيه شعور المسرحيين العرب بضرورة خلق فن مسرحى عربى يستجيب لمتطلبات الجماهير العريضة التى بدأت إرهاصاتها الأولى تتبلور مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات».

لذلك خف شدّ الحبل على عنق المسرح العربى. غير أن بداية التحرر هذه لم تمنع من ورود أصداء كثيرة للمسارح العالمية - بمفهوم أدق -، إذ حملت صوتها المتردد فى تجارب المسرحيين العرب. وقد كانت هذه المرحلة بداية حقيقية لما يسمى بالتجريب المسرحى فى الوطن العربى. فكان من طبيعة التجريب بأن يطعم بإنجازات الاتجاهات الأوربية، والمدارس الفنية المتشعبة عنها.

---

(١٧) محمد عابد الجابرى: على هامش ندوة القاهرة - التراث وتحديات العصر. دار الطليعة. بيروت. ط١ - ١٩٨٥. ص٤١.

(١٨) الجابرى: الخطاب العربى المعاصر: دراسة تحليلية دار الطليعة - بيروت ط١ - ١٩٨٢ ص ٥٦.

ترى ما هو نصيب المسرح العربى من هذه الإنجازات؟ وما هو الأثر الذى تركته على أعمال الدراميين العرب؟ وكيف تقبل هؤلاء صدى تراكمات المسارح العالمية؟

لقد كان شغف المسرحيين العرب بإنجازات العرب فى البداية واضحًا، فلاحت مؤثرات كبيرة تشبعت بها الدراما العربية. غير أن هذا الإعجاب شابته حيرة وتردد، تجلت بصماته فى أعمال المجربين الأوائل. والسبب فى ذلك يرجع إلى أننا «أخذنا الأصول الفنية الأوربية التى لا يمكن للعمل المسرحى أن يتم إلا بها، وأخذنا معها أشكالها... ووضعنا فى تلك الأشكال واقعنا العربى... فلا نحن استطعنا الحفاظ على الشكل الفنى... ولا نحن عبرنا عن واقعنا؛ لأنه بحاجة إلى أشكال فنية جديدة خاصة به، منبثقة عنه، ولا يمكن للأشكال الأجنبية أن تحل محله»[١٩]. ويعزى هذا الضياع إلى طبيعة التصورات الهشة، والأقدام العرجاء التى وقفت عليها مثل هذه المحاولات؛ لأنها وقّعت بذلك على شهادة وفاتها بدون أن تعمر طويلاً، من خلال تقمصها لقناع مسرح الصلة بحركية الإبداع العالمية.

ولم تسلم التنظيرات العربية فى بداية الأمر هى الأخرى من تصيد الأفكار الجاهزة، وارتياد الثوابيت المحنطة فى محاولة «لاكتساب جواز المرور نحو الحداثة حينًا، والعصرنة حينًا آخر»[٢٠].

بيد أن التطابق النظرى للمقترحات المسرحية العربية مع الأوراق التنظيرية الغربية لا يمكن أن يسوغ فكرة «المركزية الغربية» ليضعها مجرد قطعة على صفيح ساخن؛ لأننا لا يمكننا التقليل من أهمية ما تحقق حتى الآن من أعمال مسرحية عربية.

---

(١٩) فرحان بلبل: المسرح العربى فى مواجهة الحياة - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - سوريا ١٩٨٤. ص ١٦١ - ١٦٢.

(٢٠) د. مصطفى رمضانى: الحركة التجريبية فى المسرح المغربى المعاصر. مجلة كلية الآداب وجده (المغرب) ع١ -١٩٩٠. ص ٢٨.

تركيب:

إن تعايش المسرح العربى مع ما تحقق فى الغرب، أو بالأحرى تطابق الكثير من الآراء التنظيرية بين هذا القطب أو ذاك، لا يعفينا من تحديد نوعية هذه العلاقة وضوابطها وشروطها الموضوعية.

وعليه، كيف يمكن لنا التعامل مع الغرب - أو الاتجاهات العالمية المسرحية تحديدًا - ؟

من المؤكد أن أى ثقافة وكيفما كان تاريخها، وانتشار صيتها لا يمكن أن تكون مؤسسة على تأبيد مطلق. ولأجل هذه الغاية، وجب «الدخول مع ثقافة الغرب التى تزداد عالمية فى حوار نقدى، وذلك بقراءتها فى تاريخيتها، وفهم مقولاتها ومفاهيمها فى نسبيتها. وأيضًا التعرف على أسس تقدمها والعمل على استنباتها فى تربتنا المحلية»[٢١]. فالتعامل مع ثقافة الغير يقتضى ممارسة وعى نقدى إزاءها. وترشيد إنجازاتها قصد بلورة الخصوصية والاختلاف.

ومن هذا المنطلق، فإن الاستنبات لا ينبغى أن يجيز مشروعية تقديس ثقافة معينة - ومنها الغربية -. ومن شأن هذا الاقتناع أن يعقد السؤال: «كيف أعرف نفسى بإزاء الغرب؟ ومثل هذا السؤال يزيد المشكلة، بدلاً من أن يساعد على حلها»[٢٢]، لأن السؤال الحقيقى الذى يعد جوهريًا هو كيف أعرف نفسى بنفسى؟ وكيف يمكن للمسرح العربى أن يكيّف أعماله انطلاقًا من الاحتكاك ببعض المدارس الفنية التى تعد ممونًا رئيسيًا لتكامل الزاد المعرفى، ونضج المستويات الفنية والجمالية القادرة على إغناء الحقل التجريبى المسرحى العربى.

وحتى تكتمل الصورة فى أذهاننا عن أعمال المسرحيين العرب، سواء من خلال ما تقدموا به من أوراق تنظيرية، أم من خلال توظيفهم للتراث

---

(٢١) محمد عابد الجابرى: عن ندوة التراث وتحديات العصر بالقاهرة. سبق التعريف به. ص ٥٥.

(٢٢) سعد الله ونوس: فى البحث عن مسرح عربى - مجلة الحياة المسرحية: دمشق - سوريا - العدد ٣٤ - ٣٥. ١٩٩٠. ص ٨.

وعـلاقتـه، بالتـجـريب سنتـحدث عن جملة من القـضـايا المرتبطة بهـذه المواضيع فى المباحث التالية.

الفصل الثانى

أثر التجريب المسرحى الغربى وعلاقته بالتنظير للمسرح العربى

تأسيسًا على ما سبق، يمكن اعتبار الغرب إشكالية تتقدم كل الانشغالات المتعلقة بدراسة المسرح العربى، وتحديد سمات التحول فيه.

ولا تخلو نظرة تتكفل بهذا الجانب، دون أن تشير إلى الإطار التاريخى الذى ربط الغرب بدول العالم الثالث على وجه الخصوص. فقد تأتى لهذا القطب المحورى أن يمسك بناصية هذه البلدان، وترشيده لمختلف الفنون الحديثة. ومن بينها المسح لصالح إنجازات المدنية الغربية مستغلاً فى ذلك الوضع السياسى والاجتماعى العربى المنهار.

غير أن هذه الظروف كلها لم تطمس تلك المواجهة المفترضة بين الشرق والغرب؛ ولو أنها تراوحت بين العدوانية، وبين النظرة الإعجابية بإنجازات القطب الغربى. ونتج عن ذلك ظهور تيارات ومذاهب ومناهج غربية تحولت إلى «دينامية للخلط وتراكم التصورات التى أفرزتها الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر»(١).

---

(١) محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة - مجلة فصول (المصرية) المجلد ٤، العدد ٣ أبريل - مايو - يونيو - ١٩٨٤ ص: ١٦.

وقد تم هذا فى غياب شرط المواجهة الحقيقية المستندة نظريًا على فكرة نقد المناهج والمذاهب الغربية التى لازالت تترك بصمات واضحة على الإبداع العربى، وما يرتبط به من إشكاليات كبرى كالحداثة «لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخيًا بوجود سابق للحداثة الغربية. وبامتداد قنوات التواصل بين الثقافتين»[٢].

وعليه، فإن الحداثة الغربية أصبحت امتدادًا طبيعيًا للحداثة العربية. غير أن هذا الوجه الفاتن للدوحة الغربية ما انفك يتحول إلى مأزق حقيقى، أو ما يطلق عليه بمفارقات الأصالة والمعاصرة. وهذا الأمر ولد نوعًا من الحيرة لدى المسرحيين العرب بين الإخلاص لفكرة الرجوع إلى الأصل، وبين المراهنة على ومضات العصرية. وقد عبّر توفيق الحكيم عن هذا المأزق بقوله: «لست أدرى، أمِن سوء حظى أو من حسنه، أن أعيش الآن فى أوربا وسط هذا الاضطراب الفكرى الذى ليس له مثيل.. فأنا موزّع الآن كما ترى بين «الكلاسيك» و«المودرن» ولا أستطيع أن أقول مع الثائرين: فليسقط القديم؛ لأن هذا القديم أيضًا جديد علىّ، فأنا مع هؤلائك وهؤلاء»[٣].

ويمكن أن نربط أسباب هذه الحيرة عند الحكيم بتكوينه الموزع بين مؤثرين مختلفين: الشرق بمثاليته المحافظة وروحانيته، والغرب بماديته المغرية.

وقد عمل هذان العاملان جنبًا إلى جنب لإغناء مصادره المعرفية والفنية، وهو ما تجلّى بوضوح فى أعماله الكثيرة التى حملت إرهاصات توفيقية تحكمت فى سائر إبداعاته، انطلاقًا من أعماله الأولى «أهل الكهف»، «شهرزاد»، «بجماليون» وغيرها.

وقد ظل فيها وفيًا لنزعته التوفيقية القائمة على التفاعل بين الماديات والروحيات. وهذه النزعة التوفيقية نفسها هى التى أصّلت عنده

---

(٢) محمد برادة: المرجع نفسه. ص : ١١.

(٣) توفيق الحكيم: زهرة العمر - المطبعة النموذجية - القاهرة - ١٩٤٣. ص:٣٢.

مصطلح التعادلية كما روج لها النقاد أولاً، وهو نفسه بعد ذلك فى كتابه الذى يحمل نفس العنوان. وقد اعتمد الحكيم هذه التعادلية مبدأ إنسانيًا عامًا «تطلق على قوتين: هما العقل والقلب، أى المنطق والإيمان باعتبارهما متبعين للمعرفة الإنسانية.. فالتعادلية ترمى كل منهما موازيًا للآخر. كما يتوازن كوكبان يدور كل منهما حول نفسه، ثم يسيران بعد ذلك معًا إلى الأمام فى عين المجرى»(٤).

وبهذا الانفلات من التردد الذى أبداه الحكيم فى بادئ الأمر، استطاع بعد ذلك أن يحل هذا الإشكال، مما ساعده على التجرد «من كافة المغريات والنزوات العابرة»(٥) للمدنية الغربية. وهذا ما يلخص تلك الفكرة التى ذهب إليها البعض من كون الحكيم لا يعكس «قناعة شخصية. نشأت عن تطور فى ممارسته الفعلية لهذا الفن»(٦).

وبذلك سمح لنفسه، وللمسرح العربى من أن يتطعم بإيقاعات ممزوجة وغنية، مكنته من اجتياز «عتبات التقليد والاقتباس، إذ استطاع أن يستوعب المسرح الغربى، ويتمثل تقاليده واتجاهاته تمثلاً واعيًا، ويمزجها بثقافته العربية مزجًا أصيلاً وذكيًا، يتلاءم مع طبيعته الخاصة وحالة المجتمع العربى الذى نشأ فيه»(٧).

وبفضل المواهب الفنية التى توافرت للحكيم: ومنها اشتغاله بالرمز المكثف، استطاع أن يرفع الفن إلى درجات كبيرة من الإيحاء، ولو أن هذا الجانب قد جنى عليه كثيرًا، إذ ذهب كثير من الدارسين إلى اتهامه بالنخبوية، وبأنه «كان بعيدًا عن مشكلات المجتمع المصرى، يعيش وحيدًا

---

(٤) توفيق الحكيم: التعادلية مكتبة الآداب القاهرة - ١٩٥٥. ص: ١٠٨ - ١١٠.

(٥) غالى شكرى: ثورة المعتزل - دراسة فى أدب توفيق الحكيم. دار الآفاق الجديدة - بيروت. ط٣، ١٩٨٢، ص: ٦٢.

(٦) محمود أمين العالم. توفيق الحكيم مفكرًا وفنانًا دار شهدى للنشر، القاهرة. ط٢، ١٩٨٥. ص: ١٣٧.

(٧) تسعديت آيت حمودى: أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم - دار الحداثة بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٨٦، ص: ٥.

مع تأملاته فى برجه العاجى»[٨].

ومما تميز به الحكيم كذلك، هو طول نفسه فى التأليف. فقد اتسمت مسيرته الإبداعية بغزارة فى الإنتاج. وهذا ما سمح له باكتساب حس تنظيرى تجلى فى كتابه «قالبنا المسرحى».

وقد ضمن هذا الكتاب الشكل المقترح للمسرح العربى، انطلاقًا بما تجود به التربة المحلية من أشكال فرجوية، وبذور شعبية مختلفة مزج بينها وبين قدرة الممثل فى التشخيص. لذلك بنى نظريته هاته على تعدد الشخصيات انطلاقًا من فعل التشخيص نفسه.

لهذا اقترح صيغ «الحكواتى»، و«المقلداتى»، و«المداح» و«المقلداتية». وهى صيغ رأى أنها تعتمد مبدأ الاختصار: أى «اختصار عدد الممثلين والممثلات (مهما بلغ) فى أى نص مسرحى إلى ثلاثة فحسب... فيما يسميه الحكيم بالمسرح «المركز» أو «المسرح التشريحى»[٩].

إن هذا النوع من المسرح فى نظر الحكيم يتناغم مع التكوين الفنى للمؤدى أو الممثل. وهذا ما قد يشجع على الإقبال عليه بكل سهولة محليًا وعالميًا. ولكن مع ذلك، فإن نزعته التوفيقية ظلت حاضرة فى هذا التنظير، ولا أدل على ذلك من أنه فى ظل هذه الدعوة المحلية، اقترح عدم التخلى عن الأشكال المسرحية الأوربية المألوفة. وقد برر ذلك بالرغبة فى مواكبة الركب الفنى العالمى؛ «حتى لا ننفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع خطواته وتصوراته»[١٠].

ولكن هذه الدعوة ظلت صيحة فى واد، لا سيما حين تخلى عنها الحكيم نفسه، ولم يتمكن من تطبيقها فى أعماله المسرحية التى كتبها

---

(٨) مصطفى بدوى: توفيق الحكيم والمسرح العربى. مجلة عالم الفكر (الكويت)، المجلد ١٩، العدد ١ - أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٨ -- ١٦٤٠٠.

(٩) إبراهيم حمادة: توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى - مجلة فصول (القاهرة)، المجلد ٢، العدد ٣، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢، ص: ٦٥.

(١٠) توفيق الحكيم: قالبنا المسرحى - مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٨، ص: ١٢.

بعد ذلك. ومن ثم بقيت دعوته هاجسًا تنظيريًا راوده فترة من الزمن، ثم توارى بعد ذلك بالتدريج حتى انطفأت شعلة تلك الرغبة الفنية الجامحة.

وبنفس الرغبة، جاءت دعوة «يوسف إدريس» القائمة على مسرحة «شكل السامر»، باعتباره أحد الأنماط المستمدة من الريف المصرى، وكانت هذه الدعوة تعد بالكثير؛ لأنها لم ترد «تحت تأثير فكرة أو شخصيات مسرحية، فحسب، وإنما بتأثير رؤيا فهم مختلف فى الأداء والتصور والإخراج»[١١].

غير أن مبالغتها فى التهريج والتصوير «الكاريكاتورى» لشخصية الفرفور، جعل مشروع «السامر» «محتاجًا إلى إغنائه بالحركة الفنية؛ لأن الهذر والاستطراد وتوالد الحوار، يفقد العرض الإحساس بالإيقاع ولا يرتقى به إلى مستوى الشكل»[١٢].

ولعل ثقل المسؤولية على يوسف إدريس يحتاج إلى زاد معرفى وفنى لا توفره البيئة المصرية فحسب، وإنما يتحقق عن طريق «الاستفادة من المسارح الأوربية، بل كان على الكاتب أن يفتح أبوابه للثقافات الأجنبية؛ ليتعلم منها كل ما يستطيع تعلمه»[١٣].

ولم تكن الرؤيا التى كان يحلم بها ضمن تصور مسرح محلى لتتحقق فى مسرحية «الفرافير»، بالرغم من «خلقها لأجواء فنتازية ساخرة، عبّرت عن الرأى الشعبى الذكى. إلا أنها لا تعتبر إلا مجرد آفورة مسرحية»[١٤].

---

(١١) يوسف إدريس: نحو مسرح مصرى: (مقالات) بالإضافة إلى مسرحيات للمؤلف، مطابع الوطن العربى، بيروت، فبراير ١٩٧٤، ص: ١٧٥.

(١٢) د. نديم معلا: فرافير يوسف إدريس: مجلة الكويت السنة ٩ - العدد ٨٨ دجنبر ١٩٨٩، ص: ٧٥.

(١٣) على حسن: مسرح يوسف إدريس: مجلة الثقافة (العراقية) السنة ٩ - العددان ١١ - ١٢: نوفمبر - دجنبر ١٩٧٩، ص: ٥٩ - ٦٠.

(١٤) حسن المنيعى: محاولة البحث عن صيغة عربية متميزة - مجلة خطوة (المغربية) عدد ٣ - ٤، صيف ١٩٨٦، ص: ٥.

ثم إن هذه الدعوة ابتعدت عن جوهر «الاحتفال»[١٥]. الذى آمن به صاحبها.

وهذا ما جعل تجربة «يوسف إدريس» كما قال «عبدالكريم برشيد» تدخل «فضاء التأصيل، ولكنه من غير بوابته الحقيقية. دخلته من نافذة الشكل»[١٦].

إن الاستغراق فى التهريج، و«الاحتفالية» المسطحة، أبعد مسرحية «الفرافير» عن تحقيق تواصل مع الجماهير. فهى محاولة قاربت الكوميديا الغربية الإيطالية، ولم تتغلغل إلى صميم الواقع المصرى.

ومع ذلك، تبقى هذه النقلة من الإرهاصات الأولى التى اقتحمت باب التنظير بجرأة اعتمادًا على شكل «السامر» بوصفه أحد الظواهر الأصيلة فى مجال «التمسرح» المرتبط بالتمثيل.

ولم تكن تلك الأشكال الشعبية السبب الوحيد فى انتعاش حركة التأليف المسرحى العربى، فقد كان للوضع السياسى الجديد قسط وافر فى تفعيل المسرح الأيديولوجى ذى الطابع التسجيلى الذى ساهم فى استفزاز الواقع العربى بعد نكسة حزيران ١٩٦٧. فقد اتسمت هذه الفترة بظهور مسرحيات تحريضية لتعرية الواقع الجديد، وكشف أسباب الهزيمة.

وكان أحسن مَنْ مثّل هذا النوع من الكتابات المرحوم «سعدالله ونوس» الذى لم يدخر أى جهد فى استحضار مجموعة من الوثائق التاريخية، وإيصالها بالواقع العربى. وقد كان تعامله مع هذه الأحداث التاريخية يكتسى صبغة خاصة. «إذ لم يتعامل مع التاريخ بوصفه وقائع وأحداثًا منفصلة عن بعضها.. بل بوصفه صراعًا لإرادات وقوى متناقضة، يحاول دائمًا أن يبرز وجود الشخصية العربية داخله دون ملل أو توقف»[١٧].

---

(١٥) يوسف إدريس: نحو مسرح مصرى: ص: ١٨١.

(١٦) الاحتفالية مواقف ومواطن مضادة، دار تيتمل - مراكش، الطبعة الأولى - ١٩٩٢. ص: ١٧٤.

(١٧) شمس الدين موسى: مسرح سعد الله ونوس: مجلة المسرح (المصرية) العدد ٩٠ - مايو ١٩٩٦، ص: ٧.

ومما يضفى على تجارب «ونوس» طابعًا متميزًا فى التعبير، احتكامه إلى الخصوصيات الفنية للعرض المسرحى من خلال إطلاق المجال لعروضه المقترحة خارج سلطة العلبة الإيطالية، كما هو الشأن فى مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»، حينما خرج بها المخرج إلى فضاء المقهى. وبهذا تخطى ونوس عتبات النص الأدبى، وأشرف على توافد الفرجة المسرحية الرابطة على حدود الكتابة.

ومن جهة أخرى، فإن ونوس كان يحرص فى الكثير من أعماله على توظيف «الحكواتى». وهى الصيغة الأكثر شيوعًا فى العديد من الأعمال المسرحية. وهذه الصيغة تساعد على استغلال تقنية «التغريب أو التباعد البريختى» «داخل الحوار خدمة للفعل المشهدى المتنوع الذى «تتراكب فيه الحركة بالكلمة»[١٨] ويستمد مسرح ونوس جذوته من التجريب. فهو الإطار الموضوعى والفنى لأعماله المسرحية التى صقلتها موهبته الكبيرة، وإطلاعه على أهم الروافد العالمية، ومنها «المسرح الملحمى». وعمل تبعًا لذلك إلى عملية الاستتبات التى تجلّت فى بعض نصوصه المسرحية نحو «الملك هو الملك»، و«الاغتصاب».

ثم ركّز على عملية الاستلهام التراثى كما هو الحال فى أغلب أعماله. وقد حاول أن يضفى على أعماله طابع الإثارة قصد تشغيل الملكات الإدراكية عند الجمهور الشعبى العريض، أو كما يقول هو نفسه «إننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعى جماعى بالمصير التاريخى لنا جميعًا»[١٩].

ففى مسرحية: «الملك هو الملك»، يحاكم ونوس الواقع العربى الجديد، انطلاقًا من إدانة مضمنة للأجهزة الحاكمة. وتبعًا لذلك فإن تغيير

---

(١٨) فاروق أوهان: قراءة جديدة فى مسرح سعد الله ونوس مجلة المسرح - القاهرة - العدد ٩٨ - ٩٩ - يناير - فبراير - ١٩٩٧، ص: ٢١.

(١٩) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد. دارالفكر الجديد - بيروت - لبنان - ط١، ١٩٨٨، ص: ٢٦.

الأفراد لم يغير أساليب الحكم. وبهذا استمر تفسخ الوضع فى الوطن العربى.

وقد اعتمد فى ذلك على تقنية «المسرح داخل المسرح»، أو «اللعب ضد الوهم الممنوع»، كما يبين هذا الحوار.

- الملك: لعبة ربما كانت لعبة (لهجة إصدار الأوامر). من الآن فصاعدًا اللعب ممنوع.

- المجموعة: (وراءه): اللعب ممنوع.

- الملك: والوهم ممنوع[٢٠].

لكن اللعب الذى أراده المؤلف لا يخرج عن الدرس السياسى «الذى يقوم على الأنظمة لا على الأفراد»[٢١].

إلا أن ما يعاب على هذه التجربة استنباتها لجانب المضمون، ونقلها شبه الحرفى لمسرحية بريخت «رجل برجل». وهذا بغض النظر عن التأثير الفنى الذى تركه صاحب المسرح الملحمى؛ لأنه يعد شرطًا ضروريًا، ولا يقلل من قيمة تجربة المبدع السورى «لأن الاقتباس المسرحى ليس عجزًا، ولا هو تعبير عن فقر فى النصوص المحلية، إنه قبل كل شىء حاجة ثقافية موضوعية»[٢٢].

غير أن الصياغة الموضوعية المتقاربة مع عمل «بريخت» هى التى طبعت هذا العمل. وقد تبلور هذا التشابه بشكل واضح بين كل من أبى عزة الذى تحول إلى ملك فى مسرحية ونوس، حينما قرر أن يقوم بلعبة مسلية فيسلم مقاليد الحكم إلى أبى عزة، وشخصية «غالى غاى» لدى بريخت، الذى تحوّل من إنسان حمَّال إلى جندى غليظ القلب

---

(٢٠) سعد الله ونوس: مسرحية: الملك هو الملك، دار الآداب - بيروت - الطبعة ٢ - ١٩٨٠. ص: ١٣٤.

(٢١) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى. سلسلة عالم المعرفة -و الكويت - ع ٢٥ يناير ١٩٨٠ - ص ١٩٧.

(٢٢) فخرى صالح: مسرح سعد الله ونوس - مجلة فصول (المصرية) القاهرة - عدد خاص عن المسرح والتجريب ج٢. المجلد ١٤. ع ١ - ١٩٩٥ - ٢٣٦٠٠.

ضمن الجيوش البريطانية. فحتى لا يكتشف أمر الجنود الثلاثة الذين فقدوا رفيقهم الرابع «جرايا جيب» فى أثناء مدهمتهم لمعبد الرجل الأصفر قصد سرقة تبرعاته، طلبوا من غالى غاى أن يحل محله مقابل إغراءات بسيطة، كما تبرزه حوارات الجنود الثلاثة و«بغبيك» صاحبة الحانة:

- يوريا: يا أرملة بغبيك لقد وصلنا إلى نهاية عملية التحويل نعتقد أن رجلنا قد تم تحويله وأصبح جاهزًا الآن.

- بولى: وما قد يحتاجه الآن هو الصوت الإنسانى الدافئ.

- جس: هل عندك الصوت الإنسانى المناسب لمثل هذه الحالات يا أرملة بغبيك؟

- بغبيك: نعم وشىء للأكل أيضًا خذوا هذا الصندوق واكتبوا عليه بالطبشور (غالى غاى). والآن يجب أن تقوموا بتمثيل الجنازة وبدفنه..»[٢٣].

فالسياقات المعرفية فى العملية تحدد لنا الإطار الأيديولجى فى كلا العملين. فإذا كان ونوس يسعى من خلال هذا الاستبدال إلى تجسيد طموحات الطبقات الكادحة قصد إعطائها فرصة المشاركة فى تدبير الحكم، فإن بريخت يتجه هو أيضًا إلى تمرير خطاب الماركسية المعارض للنازية. لذلك فإن الرغبة فى تكوين قاعدة شعبية تسم العملين الاثنين. وهو ما جعل «أحمد الحمو» يشير إلى وجود تطابق بين العملين يكمن فى «استبدال إنسان بإنسان من خلال الثوب»[٢٤].وقد دافع «ونوس» عن عمله هذا معلقًا على الرأى السابق بأن «الاستبدال ليست فكرة أساسية، تطابق بين العملين، أو تجعل أحدهما منسوخًا عن الآخر، وإنما هو حدث رمز يتغير مضمونه ودلالته وفق الإطار أو السياق الذى ينمو

(٢٣) مسرحية: رجل برجل تاليف بوتولد بريخت - ترجمة نبيل حفار. مجلة الحياة المسرحية (السورية) العدد ٩، صيف.١٩٧٩، ص: ٨٠.

(٢٤) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد. سبق التعريف به ص: ١٥٩.

ويتطور»[٢٥].

ويمكن أن نرجع شغف بريخت إلى اقتران المسرح الملحمى بالأساليب التعليمية والتحريفية التى تتآلف مع التصور العام لتنظيراته ففيها ضمن موقفه من السياسة، حينما مال «إلى فكرة مسرح التسيس، باعتباره أداة للشحن لا للتفريغ»[٢٦].

والظاهر فى خطاب ونوس المسرحى، سعيه نحو كشف تناقضات الواقع، والتغلغل فى قضايا الشعب العربى ومعاناته عقب نكسة يونيو. وهو خطاب يسعى إلى تعميق الوعى الجماهيرى. لذا نجده يلح على المشاركة الفعلية للجمهور دعمًا لتحقيق تواصل حى بين العرض والمتفرج.

ولتعميم هذا المفهوم، نجده حريصًا فى جلّ أعماله على استغلال التراث والتاريخ العربى، وإسقاطها على الواقع. وقد استطاع أن يعبر عن مجموعة من القيم السياسية والاجتماعية، وتثمين مجموعة من التقنيات الغربية الملائمة لهذا النوع من المسرح. إلا أن الاستنساخ الحرفى فى مسرحية «الملك هو الملك» جاوز حدود الاقتباس، وأساء إلى هذا العلم.

وبالرغم من ذلك، يظل سعد الله ونوس هرمًا بارزًا فى تاريخ المسرح العربى المعاصر.

فهو من الرواد الذين تمكنوا من الجمع بين الكتابة والإخراج المسرحى. وهذا ما تجلى بوضوح فى أعماله نحو؛ «الملك هو الملك» و«مغامرة رأس المملوك» حيث أرفق مسرحياته بمجموعة من الإرشادات المسرحية ساهمن فى تركيب الأحداث، وإظهار مفارقات الواقع العربى الممزق.

وبصرف النظر عن الأثر الكبير الذى تركته المصادر الغربية على مسرح سعد الله ونوس، سواء الملحمى منها، أم التسجيلى كما هو الحال

---

(٢٥) نفسه: ص: ١٥٩.

(٢٦) سعد الله ونوس: مقدمة مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر - تحت عنوان: هوامش للعرض والإخراج، دار الآداب - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٩، ص: ٤١.

فى مسرحيته «الملك هو الملك». ومسرحية «رحلة حنظلة» المقتبسة عن مسرحية «كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه» لبيتر فايس، فإن هذا الأمر لا يعدو أن يكون مجرد شجرة لا يمكنها أن تغطى غابة العطاء التى جادت به عبقرية المبدع السورى. وقد اتقدت شعلة الإبداع فى العقد الأخير قبل وفاته، فأثمرت فى إغناء رصيده الإبداعى بإضافة مجموعة من النصوص المسرحية التى تندرج ضمن مسيرته التجريبية. فمن خلال هذه المسيرة، تمكن المرحوم من خلق تواصل حى مع واقع يموج بالتناقضات السياسية والاجتماعية. كما ساهم انفتاحه على إنجازات العلوم الإنسانية، والحلول فى معضلات المعاناة النفسية، والتمزقات الاجتماعية الراهنة فى تخصيب تجاربه الجريئة.

ولم يكن المغرب بمعزل عن تلك الموجة الكبيرة التى تلقفت عبرها فعاليات المبدعين العرب ممارسة وتنظيرًا. فقد هبت تجربة «الاحتفالية»، بوصفها أحد الروافد ضمن «مسيرة تواصل الخط الفنى والفكرى الذى ابتدأ مع هارون النقاش. والذى تواصل مع توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وصولاً إلى جيل السبعينيات والثمانينيات فى المسرح العربى»(٢٧).

ويأتى «برشيد» على رأس الوجوه البارزة التى نشطت المشهد الاحتفالى، سواء من خلال أعماله الكثيرة، أم بواسطة بيانات الاحتفالية، نظرًا «للعلاقة الجدلية بين الإبداع والتنظير، تلك العلاقة التى تقوم على التحدى والتجاوز»(٢٨).

وفى تلازم الصفتين تبرز حدة هذا النوع من المسرح. ويمكن أن نقيس على ذلك بما ورد فى متن مسرحية «ابن الرومى فى ميدان الصفيح»:

---

(٢٧) فى حوار مع عبدالكريم برشيد أجراه معه نور الدين برشيد - البيان الثقافى - ع ١٢٩. غشت ١٩٨٥٤. ص: ١.

(٢٨) عبدالكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة ص: ٧٠.

- ابن دانيال: المسرح حفل واحتفال. هكذا علمونا.
- عامل الستار: إنه مسرح، وإن حسبته سيركًا، فقد أخطأت»[٢٩].

وقد أعلن «عبدالكريم برشيد» في الكثير من المرات أن الاحتفالية تنطلق من فعل الحفل؛ والحفل أساس الفرجة. وهو لا يقوم على التهريج؛ لأن مفهومها أشمل من ذلك، إذ يقول برشيد نفسه «الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أساس وتقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورًا جديدًا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع»[٣٠].

لذا فإن الاحتفالية تزاوج بين مفهوم الاحتفال في كونه اختزالاً للثقافة الشعبية ككل، وبين الاحتفال بوصفه انخراطًا في روح العصر، ورصدًا لتناقضاته.

لذلك نجدها تؤكد في بياناتها الطابع الحركي للفن وضرورة ربطه بالواقع. فالمسرح في نظرها يتأسس على موقف فاعل ومنفعل يقود الإدراك الواعي من أجل تحرير الإنسان من طابع السكون ليكون فاعلاً متحركًا. لذا فإن جوهر الاحتفال يقوم على تلازم الفن مع الحياة. فهما يجسدان التحام الروح بالجسد. ومن ثم يصير الشكل والمضمون كلاً موحدًا، لأن الاحتفالية ترفض أن تكون مجرد موضة شكلية.

غير أن التعبير عن الواقع في المنظور الاحتفالي لا يتقيد بالنقل الحرفي لهذا الواقع. وبتعبير آخر، «فإن المسرح الاحتفالي لا ينسخ الواقع الطبيعي، ولكنه يركب واقعًا مسرحيًا جديدًا، هذا الواقع الجديد هو بالأساس واقع مركب - بشكل كيميائي دقيق - يعتمد هذا التركيب - في كليَّاته وجزئيَّاته - على المزج بين الأجواء المختلفة، مزج الواقع

---

(٢٩) عبدالكريم برشيد: مسرحية: ابن الرومي في مدن الصفيح: مجلة الفنون (المغربية) س ٦، ع ١، نوفمبر ١٩٧٩، ص: ٨٧.

(٣٠) المسرح الاحتفالي - البيان الأول، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان مصراته - الجماهيرية - الطبعة الأولى - ١٩٩٠، ص: ٩.

بالحلم، وإغراق الحقيقى فى الأسطورى. وإدخال الوهمى فى صلب اليومى، والخلط بين التمثيل واللاتمثيل»[٣١].

وعليه، فإن موقف الاحتفالية من الواقع باعتباره واقعًا مركبًا جعلها تخضع هذا الواقع لمنطق فنى مغاير يرتبط بالسياقات الجديدة للبعد المسرحى. فالبعد المسرحى لا يفصل بين جزئيات الواقع وكلياته، أو بين الطبيعى وغير الطبيعى، بين العرضى والجوهرى، أو بين المألوف والفانتازى. لذلك فإن الواقع المركب يربط بين الحلم والواقع، ويمتزج فيه الوهم بالحقيقة. ولما كان هذا الواقع يتجاوز حدود الواقع الطبيعى، فإنه لا يضع حدودًا بين الكوميديا والتراجيديا، أو بين الضحك والحزن، «فهو ضحك رمادى أو ضحك مركب»[٣٢]؛ لأنه يقوم على أساس التداخل انطلاقًا من مفارقات الواقع.

أما فيما يتعلق بموقف الاحتفالية من التراث، فيتموضع داخل منهج نقدى تاريخى، ذلك بأن الاحتفالية تنظر إلى التراث باعتباره كائنًا لا يبلى أو يموت؛ لأنه يشكل الحضور والاستمرار الدائم. فهو لا يرتد إلى الخلف، بل إنه يجذبنا إلى الأمام انطلاقًا من وظيفة داخل بنية (الهنا - النحن - الآن). ووظيفة التراث إذن تتجسد فى مساهمته فى بلورة الصراع الدرامى.

إن علاقة الماضى بالحاضر فى المسرح الاحتفالى تقوم على أساسين كما حددتها الاحتفالية. فالحاضر يتقاطع مع التراث؛ لأنه يستلهمه كى يلغى تراثيته. والتراث يتداخل أيضًا مع الحاضر عبر قناة التواصل والاستمرار من منطلق المغايرة لا منطلق التماهى. لذا فإن تعامل الاحتفالية مع التراث لا يقف عند عتبات الكائن، ولكنه يقتحم آفاق الممكن.

وبهذا يمكن لنا صياغة المفهوم الآتى انطلاقًا من جدلية الماضى بالحاضر، كما تراه الاحتفالية. فالتراث هو الماضى الذى لا يمضى»[٣٣]

---

(٣١) عبدالكريم برشيد: المرجع نفسه ص: ١٢٦.

(٣٢) البيان الثالث: المرجع السابق ص: ١١٧.

(٣٣) عبدالكريم برشيد: المرجع نفسه ص: ١٤٥.

كما أن علاقة التراث بالواقع اليومى «علاقة تقوم على أساسين اثنين: القطيعة والاستمرار، أى أن نوجد الماضى لنعدمه، ونثبته لننفيه، ونستحضر القيم الماضية لنغايرها ولا نكررها»[٣٤].

ولما كانت صفة تجاوز المفاهيم الدرامية السابقة تعد واحد من أولويات المشروع الاحتفالى فى إطار تأسيس المغاير والممكن، فقد تحررت الاحتفالية من ضوابط المعلم الأول للدراما. فالدراما الأرسطية تمارس التطهير المؤدى إلى الاندماج، فتحدث الإثارة والخوف والشفقة لدى المتلقى. وهذا الأسلوب يشل حركة الجمهور عن المشاركة الفعلية فى اللعبة المسرحية. كما دعت الاحتفالية إلى انتقاد المسرح الملحمى؛ لأنه مسرح يسعى إلى شحن المتلقى بالأيديولوجيا، وترسيخ الجانب التعليمى للمسرح؛ ولأنه يتقيد بسلطة السرد. فالملحمة تستعيد لحظات الماضى كى تربطه بحتمية الصراع التاريخى قصد تمرير خطابها الأيديولوجى. أما الاحتفالية، فغايتها تغيير الواقع من أجل التطلع إلى الأمام.

وانطلاقًا من اجتهاداتنا فى ابتكار أسلوب جديد فى طريقة الأداء، عمدت الاحتفالية إلى تطبيق أسلوب مرن فى التمثيل باعتمادها على طريقة يتصف بها الممثل الاحتفالى، باعتباره صانعًا للحفل مرتبطًا بواقعه: وهى تقنية الاندماج المنفصل. وفيها نجد أن «الممثل الاحتفالى لا يتقمص دوره، ولكنه يجعل الدور يتقمصه باعتبار أنه يطبق تقنية الاندماج المنفصل. وهى تقنية تجمع بين الاندماج عند استانسلافسكى. والتباعد عند بريخت. فالممثل يتفانى فى الحل فى الشخصية وينفصل عنها متى شاء»[٣٥]. فالممثل الاحتفالى ليس دمية نحركها على الخشبة، فنجعل الجمهور مكتفيًا بمتابعة حركاتها، بل هو مرتبط بجمهوره غير منفصل عنهم وعن حياتهم. فالممثل مرتبط بزمن فتى يدخله متى شاء،

---

(٢٤) نفس المعطيات.

(٣٥) د. مصطفى رمضانى: الحركة التجريبية فى المسرح المغربى المعاصر، مجلة كلية الآداب. سبق التعريف به، ص: ٣٢.

ويخرج منه متى أراد.

وهذا التداخل الزمنى يقودنا إلى الحديث عن طريقة تقديم الحدث، فالحدث فى منظور الاحتفالية لا يخضع لخط مستقيم وفق تسلسل زمنى مضبوط، ولكن زمنه منكسر ومتقطع. وهو شبيه بخط دائرى أو شكل حلزونى(٢٦). كما أنه يخترق الزمن الواحد والمكان الواحد؛ لأنه مرتبط بالحالة، وهى حالة تتلون ولا تعرف الثبات، إذ لها امتداد فى الإنسان وخارجه. وفى النهاية فهو ليس حدثًا واحدًا، ولكنه مواضيع وأحداث تصل الحلم بالواقع، والخيال بالحقيقة.

أما الإخراج الاحتفالى، فأساسه الحركة والفعل، فلا وجود لاحتفال خارج دائرة الفعل. وهو فعل تحركه آلة اسمها الممثل باعتباره حاملاً للدلالة، منتجًا للعلامة، ومؤثرًا فى باقى علامات الركح. من هنا ترى الاحتفالية أن الممثل والديكور عالمان متصلان؛ فالأول: يجسد لنا الروح والإحساس، أما الثانى: فيمثل المادة والأشياء. غير أن علاقة الممثل بالديكور ليست ثابتة؛ لأنها تتجاوز الثابت كى تفصح عن الباطن. فالديكور لا يستنسخ الواقع، ولكنه يعبر عن الواقع المركب بواسطة الرمز والخلق والتركيب بين الأشياء. أما الإكسسوار، فهو الآخر له وظائف دلالية متعددة، لأنه يختزل أشياء عدة ويختصرها. وإذا انتقلنا إلى وظيفة الماكياج، فإنه لا يحمل معنى تزينيًا فحسب، لأن ذلك يمثل الزيف، فأما وظيفته الحقيقية فتتجسد فى دوره التعبيرى. ولهذا فهو يعكس الحالة الداخلية للممثل؛ لأنه يسبق تكوين الوجه. وهذه الملحقات كلها فى سياقها التعبيرى هى أدوات تعبيرية أساسية، لأنها تجدد الاحتفال وتركبه. وفى كل حالة فإنها تنبذ المألوف والعادى، كما ترفض أن تكون مجرد رموز مبتذلة(٢٧).

أما فى مستوى تعامل الاحتفالية مع الفضاء، فظلت وفيه لنزعتها

---

(٢٦) البيان الرابع: ص: ١٨٨ وما بعدها.

(٢٧) البيان الثالث: من ص: ١٢٣ إلى ١٢٤.

الشعبية فى استغلال فضاءات متحررة من أسس الحيز الإيطالى المغلق، دعمًا لحيوية التلاقى، ولتوسيع المشاركة الجماهيرية فى الاحتفال. وما يمكن تسجيله لصالح الفضاء الاحتفالى هو انسجامه مع العروض العربية، لا سيما وأنها تفتقر للإمكانيات المادية الكافية لإقامة قاعات تكلف الكثير.

وعن علاقة النظرية الاحتفالية بالمؤثرات الأجنبية، يمكن أن نميز فى هذا الصدد بين مستويين: فعلى المستوى الفكرى، تلتقى تصورات الاحتفالية مع الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر. انطلاقًا من العلاقة الجدلية الموجودة بين الفن والحياة.

أما على المستوى الجمالى، فنجد أن النظرية الاحتفالية قد رفدت من يفصل منظرى الدراما الغربية؛ نحو الفرنسى «انتونان أرتو»، وهو من الداعين إلى إلغاء سلطة النص، ويرى «بأن النص الأدبى يقتل المسرح، لأنه يجعل الفن يستنسخ المؤلفات الأدبية»(٣٨). وتذهب الاحتفالية إلى نفس الرأى، على اعتبار أن الحفل يوجد داخل النص وخارجه فى نفس الوقت. كما استثارت ببعض التقنيات العالمية، كتقنية التغريب البريختى، وتقنية المسرح داخل المسرح وغيرها.

وخلاصة القول: إن التجربة الاحتفالية حققت نوعًا من الاتساق على المستويين المعرفى والجمالى، فلم تسقط فى التخندق الأيديولوجى الضيق. وهى صفة مكّنتها من الصمود حتى الآن. كما ترتد استمرارية المشروع الاحتفالية إلى تمسكه بصيغة محلية فى منابعها، عالمية فى أبعادها.

ونبقى دائمًا بالمغرب، لنعرج على منطقته الشرقية، وبمدينة وجدة تحديدًا كى نقف على تجربة أخرى انحدرت من مسرح الهواة، شأنها فى ذلك شأن جماعة المسرح الاحتفالى. ويتعلق الأمر هنا بكتابات المرحوم

---

(٣٨) عبدالكريم برشيد: المرجع نفسه ص: ١٠٩.

«محمد مسكين». وهى كتابات عرفت بإسهاماتها المتنوعة على مستوى الإبداع والنقد والتنظير. وكانت بداية تألق «محمد مسكين» مع «جمعية المسرح العمالى» بوجدة فى أواخر السبعينيات. وقد اقترن اسم هذا المبدع أكثر بنظريته المعروفة بمسرح النقد والشهادة أو: مسرح النفى والشهادة. كما أطلق عليها لاحقًا سنة ١٩٨٧. وتتأسس هذه الكتابة على الارتباط بالواقع، ارتكازًا على إبراز سلبياته وتناقضاته. فهى شهادة تتوخى نقد السائد بغية تجاوزه ونفيه. بيد أن مهمة الكتابة عند محمد مسكين تتعدى الجانب الأدبى، وتنفلت من أسر الورق؛ لأنها كتابة مركبة ترتبط عضويًا بالواقع. وفى هذا الصدد يقول «محمد مسكين»: «ليس المسرح هو ما تحققه الكتابة المسرحية على الورق. ولكن ما تحقق خارج ذاتها، لهذا يجب ألاّ ننتظر منها الهدوء والانسجام، بل إنها قابلة للانفجار فى كل لحظة»[٣٩]. فمسرح النقد والشهادة يسعى من خلال تحرير الكتابة من طوق الورق إلى قراءة الواقع قراءة تعيد إنتاج الواقع، ومراجعة ثوابته، والتشكيك فى يقينياته. لذلك فإن قراءة الواقع تقتضى إخضاع هذه الكتابة إلى صياغة جمالية يتحقق بمقتضاها خلق انسجام تام بين كل مستويات الخطاب.

من هنا تستطيع هذه الكتابة بفضل الانسجام تحقيق الإضافة والإبداع. وهى تطمح إلى تشكيل: «وعى الوعى»، وتثبيت «إدراك الإدراك»[٤٠] كى يتسنى لها ممارسة النقد وترسيخ مبدأ الشهادة.

ويتضح من تصورات مسرح «النقد والشهادة» أنها تنطوى على تفجير الواقع، وخلخلة السائد فيه، كما أنها تتأطّر فى مفاهيمها، وبقدر أكبر من التأثير - بأصول المسرح الملحمى ومذهبه البريختى، كما تحدده مفاهيم نحو (الصراع - النقد - نفى النفى)، ذلك بأن مهمة الفن -

---

(٣٩) محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية: كتابة النفى والشهادة، مجلة التأسيس (المغربية) سنة ١ - العدد ١ يناير ١٩٨٧، ص ٥٢.

(٤٠) محمد مسكين: المرجع نفسه ص: ٥٠.

المسرح - كما يرى «بريخت هى أن يعمل فى الواقع ويتغلغل فيه حتى يضمن فرصة التعليم والتنوير؛ وهو نفس موقف محمد مسكين من المسرح».

وهذا ما أكّده الدكتور «مصطفى رمضانى» بقوله: «إن مسرح النقد والشهادة يندرج ضمن المسرح الواقعى عامة، ولكنه يميل أكثر إلى المسرح البريختى الملحمى»(٤١).

وقد سعى محمد مسكين من خلال هذه الكتابة التنظيرية إلى اقتحام مجال التطبيق. وهو ما يشفع له الالتزام بعدم الانفصام بين النظرية والممارسة الإبداعية. وقد تبلورت تلك الأسس النظرية أكثر من خلال مسرحياته «تراجيديا السيف الخشبى» و«النزيف»(٤٢) و«مهرجان المهابيل» وغيرها.

وفى هذه المسرحيات يبدو محمد مسكين حريصًا على تلاحم مستويات الخطاب وتكاملها ضمن البنية الدرامية، كما تبرز صفة الالتزام بقضايا الواقع المحلى، وهموم الوطن العربى.

وفضلاً عن ذلك، فإن احتضانه لتقنيات المسرح الملحمى البريختى تعد سمة بارزة تطبع هذه الأعمال، إذ عمد إلى تثقيف أساليب الكتابة عبر الاستفادة من تقنيات نحو التباعد والتغريب وإلغاء عناصر الإيهام وغيرها.

غير أن كتابة النقد والشهادة تظل مسترشدة ببيانات المسرح الاحتفالى، لا سيما من خلال استحضارها للأشكال التراثية الشعبية الاحتفالية، نحو أساليب الرواية، واستثمارها لفضاء الحلقة إلى غير ذلك من مقومات الفرجة الاحتفالية نحو الغناء والرقص ونحوه... كما

---

(٤١) فى مبحث له بعنوان: سلطة الواقعية فى مسرح النقد والشهادة عند محمد مسكين ضمن كتاب: الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة. منشورات كلية الآداب وجدة (المغرب) مطبعة النجاح - البيضاء - ط١ - ١٩٩٦، ص: ١٣٨.

(٤٢) محمد مسكين: مسرحيات: النزيف - ومهرجان المهابيل، منشورات دار الأطفال - الدار البيضاء - ط١، ١٩٨٧.

لجأ المرحوم مسكين إلى تطبيق تقنية الاندماج المنفصل على الممثل، وإلغاء الحواجز بين الممثلين والجمهور.

ولعل ما يؤكد استفادته من الاحتفالية قوله بنفسه: «إطار المسرحية عندى هو الاحتفالية، ولا أتردد فى اقتراح كلما يخدم الاحتفالية، إذا كان المضمون جادًا»(٤٣).

وحتى نقترب أكثر من مجال «كتابة النقد والنفى والشهادة»، سنبرز أهم مقومات هذه الكتابة من خلال أسسها الفنية – كما حددها المرحوم محمد مسكين، وتتشكل من ثالوث الشخصية/الحدث – الحوار(٤٤). ويعتبر أن الشخصية هى محرك الفعل المسرحى. غير أن قيمتها فى العمل لا تكتسب إلا من خلال تفاعلها مع الواقع باعتبارها شخصية إنسانية. وهى داخل العمل المسرحى تصبح دالاً ومدلولاً. كما تصبح رمزًا ومعنى. أما الحدث، فإن مهمته تتحدد أيضًا من خلال إعادة إنتاج الواقع من منطلق الانتقاء وتجاوز المجانى. أما الحوار، فيشكل قناة تربط بين الشخصية والحدث. كما أن دوره يتبلور أكثر من خلال تعميق الأبعاد الدلالية للعمل المسرحى ككل.

وتبدو لنا هذه المستندات النظرية عنده قريبة من بيانات الاحتفالية وصدى لها.

وخلاصة القول: إن محمد مسكين استطاع أن يؤسس كتابات واعدة تجمع بين ا لتجريب والتنظير: تتصل فى أبعادها المعرفية (الأيديولوجية بالمؤثرات البريختية، وتتصت فى مستواها الجمالى إلى بيانات المسرح الاحتفالى وتصوراته. ومع ذلك فإن صاحب «كتابة النقد والشهادة» استطاع أن يدشن محطة مهمة فى طريق التنظير المغربى والعربى

---

(٤٣) نقلا عن كتاب: محمد أديب السلاوى: المسرح المغربى والبداية والامتداد – دار وليلى للطباعة والنشر. مراكش الطبعة الأولى – ١٩٩٦، ص: ١٥٤.

(٤٤) محمد مسكين: مفهوم الكتابة النقدية: كتاب النفى والشهادة، جريدة أنوال (المغربية) العدد ٢٩٨. السنة ٨ – السبت ١٨ يناير ١٩٨٧، ص: ٤ – ٥.

ليدخل التجريب المسرحى من بابه الواسع.

وننتقل إلى مشروع آخر لا يختلف كثيرًا عن التجربة المغربية، يتصل هذا السياق بجماعة «مسرح الحكواتى اللبنانى»، وهى فرقة مسرحية تأسست سنة ١٩٧٩، وبعد ذلك أصدرت بيانها فى نفس السنة بمجلة البيان الكويتية فى شهر مايو. ويعد روجى عساف أحد أعضائها البارزين. وقد ساعدته رحلته إلى الديار الفرنسية فى بداية الستينيات على التمرس بفنيات الإخراج الحديث.

ويتحدد منهج عمل فرقة «الحكواتى» انطلاقًا من إلغاء سلطة التخطيط الفردى إذ يتم إنجاز أعمالها جماعيًا، سواء على مستوى التأليف أم الإعداد المسرحى، أم الإخراج.

أما من حيث الأهداف، فتسعى فرقة «الحكواتى» إلى جعل المسرح توليفة حيّة، تلتحم فيها ثقل الأحداث السياسية المتعاقبة على لبنان فى ظل الاحتلال الإسرائيلى، واستمرار الجرح بعد سنوات الحرب الأهلية الطائفية. أما من جهة أخرى، فيتصل أسلوب جماعة «الحكواتى» فنيًا بمنظور احتفالى تذوب فيه المسافات بين الجمهور والممثلين. وبهذا يرتبط هذا المسرح عضويًا بمحيط البيئة اللبنانية بإفرازاتها السياسية والاجتماعية، كما يلتصق «الحكواتى» بمتخيل الذاكرة الجماعية وما تختزنه من أشكال احتفالية. وفى هذا الصدد تقول «خالدة سعيد» بأن فرقة «المسرح الحكواتى» تدفع بالظاهرة نحو مداها الأوسع؛ إذ يتناول بناؤها التفصيلات على مستويين:

أفقى: يشمل أحداث المعيشة، المتزامنة، فى إطار جماعة واسعة، وعمودى تاريخى، هو ذكريات الناس وموروثاتهم فى تعاقبها الزمنى ضمن إطار الجماعة نفسها»[٤٥].

---

(٤٥) خالدة سعيد: الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات - دراسة فى مسرح فرقة الحكواتى مجلة - فصول المصرية (القاهرة)، المجلد ٤ العدد ٤، يوليوز، غشت، شتنبر ١٩٨٤ ص: ١١٧.

يقوم «الحكواتى» أو الراوى بتنظيم الحفل، أو تجسيد الفصل المسرحى. فالحكواتى بإمكانه أن يقوم بمجموعة من الأدوار يجمع فيها بين الحكى والتمثيل والغناء والأداء الحركى. وطريقة السرد هاته تقترب من الأسلوب العربى القائم على العفوية والتلقائية. أو كما يقول روجى عاسف، إن «الحكواتى لا يتقمص. ولكنه يمثل، أى أنه يمحى ولا يتوارى خلف الشخصية. ولا ينسى وجود الجمهور... ومعنى هذا أن كسر الإيهام المسرحى عندنا مبنى على الفطرة لا على العقلانية»(٤٦).

وتشكل مسرحية «أيام الخيام» (١٩٨٣) ثمرة خالصة ثمنت دعوة مسرح «الحكواتى» التظيرية. ففى هذه المسرحية تلتقى الأشكال الاحتفالية الممسرحة بمرجعية الواقع اللبنانى الصارخ، إذ تتفاعل فيه آلام الماضى مع مرارة الحاضر الممزق.

وتستحضر لنا المسرحية ثمانى حكايات يقدم من خلالها سكان الجنوب المهجّرين مأساتهم، كما يرويها الممثلون الحكواتيون عبر ذاكرة مثقلة بأعباء الماضى وهى تستعيد لحظات الطرد والتنكيل. وهذا الماضى يمتد بدوره ليرتبط بجرح الحاضر؛ حيث يعانى المواطنون اللبنانيون التمزق والاغتراب داخل الملاجئ. فالحكايات تشكل خلفيات الحاضر موصولة بجذور الماضى، إذ تتآلف فيها البنية الزمكانية عبر حتمية تاريخية عنوانها الإنكسار والسقوط.

فالارتباط العضوى بين الماضى والحاضر، كما تقتضيه تداعيات الحكى، جعل البناء الفنى يخضع لهذا المقياس المعتمد على تكسير البناء التقليدى لصالح البناء الدائرى. والمسرحية تبدأ من حيث تنتهى، حيث يتكرر مشهد دمار البيت.

أما من حيث الأداء، فالحكايات تتخلى عن التشخيص لصالح السرد، شأنها فى ذلك شأن المسرح الملحمى: إذ تتقاطع البنية الحكائية بواسطة

---

(٤٦) فى حوار مع روجى عساف أجراه معه عبدالرحمن بن زيدان - الملحق الثقافى لجريدة العلم (المغربية) السنة ٢٥ - السبت ١٤ يناير ١٩٩٤، ص: ١٢.

مجموعة من الحيل الفنية والإجراءات نحو الغناء والرقص، وتجاور التمثيل باللاتمثيل.

أما من حيث تصميم الفضاء السينوغرافى، فإن روجى عساف لجأ إلى الشكل الاحتفالى، إذ عمد إلى تحرير المكان من انغلاق العلبة الإيطالية، فقسم الفضاء إلى ثلاث لوحات، أو ثلاثة أركاح تختصر الحكايات. وهذا الأمر جعل المسرحية تتجاوز أساليب الإيهام. وقد تبلور ذلك بوضوح من خلال تبسيط الديكور، والاستعانة بالإنارة باعتبارها محددات سينوغرافية وموضوعية. كما عمد إلى محو المساحة الفاصلة بين الممثلين والجمهور.

وتتصل «دعوة الحكواتى» نظريًا بما دعا إليه توفيق الحكيم فى قالبه المسرحى من خلال اعتماده على شخصية «الحكواتى» فى تجسيد قالبه المقترح، كما تشكل جماعة «الحكواتى» حلقة متصلة بجماعة المسرح الاحتفالى، فهما تؤسسان توأمة فنية تزاوجت عبر التقائهما فى مجموعة من المنطلقات من خلال توظيفهما للأدوات الإجرائية الفرجوية، واستثمار الأشكال التعبيرية الشعبية، والالتزام بقضايا المجتمع فى سياق صياغة مفهوم واقعية الفن. وقد تبلورت الرؤيا التنظيرية لجماعة «الحكواتى» أكثر مع ظهور كتاب روجى عساف «المسرحية أقنعة المدينة»[٤٧]. ففيه يدعو إلى إدانة المدينة الغربية باعتبارها سلطة قمعية، لأن المدينة ترسخ مفهوم التوسع، وتطمس مبادئ الهوية، وتذيب الحس الجماعى. ورأى أن أسلوب الممثلين الحكواتيين أقرب إلى المحلية، وأقدر على تنمية الحس الجماعى. ومن هذا المنطلق، حرص روجى عساف على فاعلية العمل الجماعى، وإشراف الفرقة جماعيًا على إعداد النص وكتابته. غير أنها لا تلتزم بحرفية النص الأدبى، مادام أنه «قابل للمراجعة والتعديل قدر الإمكان وفقًا لتفاعل الممثلين والمشاهدين فى أثناء التمارين ولتأثير

---

(٤٧) روجى عساف: المسرحة اقنعة المدينة: دار المثلث بيروت ١٩٨٤.

الجمهور فى أثناء العروض»[٤٨].

فهذا التحرر من سلطة النص جعل مسرح الحكواتى ينفلت من ضوابط الكتابة الأدبية لتقتحم مجالات أخرى تتصل بطريقة الأداء من خلال حركية الجسد، ودور الراوى فى تنظيم الحكى والارتجال المنظم.

كما أن الفرقة قدمت مقترحات مناسبة فى مجال الإخراج لنصوص الحكواتى، فهى تميل إلى البساطة فى تشريح الفضاء، واقتناص أدوات تعبيرية وظيفية فى تصميم الديكور، وتوظيف الإنارة باعتبارها وسيلة حية فى تشكيل إيحاءات الركح، وهو فضاء يتخلص أيضًا من المعمار الإيطالى.

ومع ذلك، فإن هذه الجماعة وإن حاولت أن تلم بشتات المجتمع اللبنانى، سواء من خلال ربط الذاكرة الشعبية بجسد الواقع، أم من خلال استلهامها لشكل الحكواتى، فإنها وقفت على حدود تجزيئية لا تعكس وحدة الظاهرة المسرحية العربية.

وبعد ذلك برزت تجربة أخرى اتقد إشعاعها مع فرقة «الفوانيس الأردنية» التى تأسست سنة ١٩٨٢. وهى جماعة تضم عددًا كبيرًا من المبدعين والفنانين ينتمون لحقول مختلفة.

وينطلق البيان التمهيدى أو التأسيسى من الانتقال بالمسرح العربى من سراديب الظلام إلى توهج «الفوانيس» بأنوار معرفية وجمالية جديدة تجمع بين التنظير والممارسة العملية «باستخدام هذا الوقود الذى أفرزته الحياة الإنسانية الشعبية عصارتها لأطر الحياة من عادات وتقاليد وأمثال وقصص وأناشيد... واحتوت هذه العصارة فيما تحتويه على ألوان شتى من محصلات التجربة الإنسانية العربية. وبدأ البحث فى دقائقها كأشياء موجودة لها خصوصيتها المرتبطة بعلاقات خاصة بخصوصيات دقائق «التجارب الأخرى المجاورة»[٤٩].

---

(٤٨) المرجع نفسه: ص: ٢٥.

(٤٩) الفانوس الأول: الفانوس التأسيسى لمسرح الفوانيس (كتابات أولى) ١٩٨٤/٣/٢٧ عمان - الأردن. ص: ٥.

فضوء «الفانوس» يصبح انعكاسًا لمجموعة من المؤثرات تتصل محليًا وعربيًا بمجموعة من الأدوات الشعبية التعبيرية، وتتفاعل عالميًا مع محصلات التجربة الإنسانية الأخرى.

وهى صفات تجعل وقود الفوانيس يتميز بطابع تركيبى، ويسعى إلى «إدراك مدلولات اللغة المسرحية المعتمدة على استخدام مجموعة الأدوات الشعبية التعبيرية و«مسرحتها» فى وعاء متجدد ومتطور... وذلك للتعبير عن أمور مستجدة فى الحياة لم تفرز لها بعد أدوات تعبير همومية، وبهذا كله لابد وأن يزيد التواصل والتوافق الإنسانى بهدف بناء الـ «نحن الاجتماعية»(٥٠).

بيد أن شعار المحلية، والارتباط بالموروث الشعبى المحلى لم ينل إلا حظًا قليلاً من أعمال «الفوانيس»، وظلت المفاهيم الغربية حاضرة بشكل كبير، كما هو الحال فى مسرحية «لعبة دُم - دُم تك» المقتبسة عن مسرحية «برتولد بريخت»: «السيد بونتيلا وتابعه ماتى»، كما انكبت على اقتباس مسرحية «هاملت لشكسير». ففى هذه المسرحية حاولت الفرقة تفكيك المتن الشكسبيرى. فأدخلت عليه بعض الترميمات البسيطة. فإذا كانت شخصية «أوفيليا» تنتحر عند «شكسبير»، فإنها تصبح عند الفوانيس هى الضحية الأولى، كما أن شخصية «بولونوس» لم تلق حتفها فى البداية كما هو الحال عند شكسبير، إذ أصبحت نهايتها فى آخر المسرحية عند «الفوانيس». ويمكن القول: إن المسرحية ينتظم داخل إطارها العام ثالوث الرذيلة - والموت والفن وهو اختيار مقصود، له ما يبرره فى سياق ربط هذه التجربة بالواقع الأردنى المريض، ورصد الظاهرة المسرحية الأردنية السائدة، وإبراز سلبياتها(٥١).

أما من حيث البناء العام، فقد تمردت جماعة الفوانيس على وحدة

---

(٥٠) المرجع نفسه ص: ٥ - ٨.

(٥١) مفيد الحوامدة: مسرح الفوانيس: البحث عن صيغة مسرحية حديثة مجلة الطليعة الأدبية - بغداد - العدد ٣ - ٤ - مارس - أبريل ١٩٨٧، ص: ٢٥ - ٢٩.

الحدث كما هو الشأن عند شكسبير، فقسمت النص إلى قصتين: إحداها ثانوية تتعلق بقضية هاملت الجديدة، أما القصة الرئيسية، فتتسق مع فلسفة الفوانيس الساعية إلى تثبيت الـ «نحن الجماعية» داخل العمل الدرامى. ويبدو لنا هذا التحطيم لنظام الحدث قريبًا من تعامل الاتجاه العبثى الغربى، لا سيما فى تحطيم تعاقب زمن الحدث.

أما من حيث الإخراج، فإن جماعة الفوانيس تجعل الفانوس أساس الفعل المسرحى. «فأبو الفوانيس» يختزل كثيرًا من القيم الوجدانية، كما يختزل الأبعاد الزمكانية فى إضاءة المنظور المسرحى. وفى هذا الصدد جاء فى البيان التأسيسى: «إن أهم ما يجب إدراكه فى عملية المونتاج هو «الإيقاع» الحسى لدى المتلقى. فالإيقاع الناتج عن تدفق التغيرات بنسبة «إشغال مكانى» معينة فى المنظور المسرحى تعطينا إيقاعًا مكانيًا لابد وأن يؤثر فى ولادة حس «إيقاعى زمانى لدى المشاهد يتوافق معه، الأمر الذى يحتم على التغيرات الشكلية أن تتدفق ضمن نسبة إشغال زمانية محددة -سواء كانت فى الزمن الوهمى أو الواقعى - تتوافق مع نسبة الإشغال المكانية أو العكس»[٥٢]. فوظيفة الفانوس الضوء تتحدد فى خدمة جمالية التلقى كما أن دوره يتبلور أكثر، حينما يتكفل بدور المونتاج السينمائى قصد تلوين الإيقاع، وتركيب المشاهد عبر التقطيع الدرماتورجى. وفضلاً عن ذلك فإن الفانوس هو الذى يعطى الضوء الأخضر للممثل كى يفجر طاقاته الحركية، والصوتية.

ومع ذلك، فإن اقتصار مسرح الفوانيس على اقتباس النصوص الغربى، بدل التعامل مع نصوص محلية أو عربية جعله يتوارى خلف النموذج الغربى. وبالرغم من ذلك فإن ما يمكن تسجيله لصالح «الفوانيس» هو حملهم للهَمّ التأسيسى سواء عبر ترسيخ مفهوم النحن الاحتفالى، أم عبر اقتراحات طموحة تتصل بطرق الإخراج الحديث

---

(٥٢) بيان مسرح الفوانيس: الفانوس الأول ص: ٢٠.

تستهدف تمكين الفرجة العربية من تحديث أدواتها الجمالية.

وبطموحات احتفالية خالصة، جاءت فرقة «السرادق المصرية» لتوقع بيانها الأول سنة ١٩٨٤ «وهى جماعة مسرحية - من الهواة - تسعى نحو تحقيق منهج مسرحى، استقرائى يبحث فى الأشكال الاحتفالية الشعبية وتقاليد الحياة اليومية وهمومها، كى تعيد تقديمها فى رؤية مسرحية جمالية أمام جمهور احتفالى بطبعه»(٥٣).

وتركز هذه الجماعة فى منطلقها الاحتفالى على تثمين فضاء الخيمة «السرادق» لتقديم عروضها. وهو فضاء يشكل ارتباطًا عضويًا بالوجدان الشعبى، كما أنه يجعل من المسرح ظاهرة احتفالية، أو كما يقول بيان السرادق: «إن الحديث عن المكان المسرحى يعنى الحديث عن المشاركة (كمفهوم فنى) اجتماعى مركب، لا ينبغى فهمه بمعزل عن فهم البنية الاجتماعية وطبيعة العلاقات الاجتماعية التى تحكم هذا المجتمع أو ذاك... ثم الحديث عن العلاقة الجدلية بين المكان وبين العرض المسرحى وبين كل عنصر من العناصر السابقة ككل على حدة»(٥٤).

وعليه، فإن فضاء السرادق يصبح ورشة مسرحية تتوحد فيها كل المكونات السينوغرافية. وتبعًا لذلك، وضعت الجماعة منهجًا تجريبيًا يؤطر عملها، يتحدد فى ثلاثة اتجاهات رئيسية:

(أ) «السرادق كمعمار مسرحى شعبى وعلاقته بعناصر الفن التشكيلى»

(ب) الممثل الشعبى... وفنون الأداء الاحتفالى.

(جـ) الدراما الشعبية وأسلوب الإبداع الجماعى(٥٥).

وبالرغم من أن هذه الاختيارات نابعة من أشكال الفرجة التراثية، فإنها مازالت تنتظر مشروع إنجازها فضاء الممارسة المسرحية. ومع ذلك

---

(٥٣) مسرح السرادق: بيان فنى تمهيدى: مجلة البيان - الكويتية عدد ٢٢٩ أبريل - ١٩٨٥. ص: ٧٢.

(٥٤) المرجع نفسه ص: ٧٧.

(٥٥) المرجع السابق ص: ٧٨.

فإن تطلعات مسرح السرادق تظل علامة مضيئة تنضم إلى اجتهادات الجماعات المسرحية لتثبيت لبنة المسرح العربى. وهى خطوة مهمة تبدو طموحة فى مقاصدها.

وننتقل إلى بلاد الرافدين، لنعاين علمًا من أعلام الإخراج الحديث، وأحد المهووسين بالتجريب فى مجال السينوغرافيا بالعالم العربى. إنه المخرج العراقى الواعد «صلاح القصب» صاحب «مسرح الصورة». وينحدر مسرح الصورة من فنون مختلفة يمتزج فيها الشعر بالدراما، والتشكيل بالأسطورة وغيرها. وهو مسرح رمزى يجسد تلازم الخيال بالواقع. فالصورة حسب «صلاح القصب» «ليست زخرف، بل هى الفكر قبل كل شىء. الفكر الحى والمتحرك، وبذلك يكون مسرح الصورة مرتبط بالأسطورة، وبكل أدواتها ومفرداتها المختلفة والمتعددة... والصورة تقوم أساسًا على الشعر، ليس شعر الكلمات ولكن شعر الألوان والأشكال والأحجام والحركات والإشارات والإيماءات»(٥٦).

إن ما يعطى «لمسرح الصورة» عند القصب ثراء معرفيًا، وغنى جماليًا هو تعدد روافده، واجتهاداته المرتبطة بكبار المخرجين العالميين من أمثال «مايرهولد الذى تعتمد تجربته على الحركة المسيطرة، أى الحركة الميكانيكية وبآرتو فى تفجيره لقوة الحركة. وجروتفسكى الذى يعتمد على الحركة الجماعية المكثفة، وبروك الذى عمل على استحضار الحركة الطقسية المقترنة بالأسطورة»(٥٧).

وقد تأتى «للقصب» بفضل تنوع هذه المصادر، أن يؤسس نظرية تراهن على قدرة الممثل فى الأداء وعلاقته بالصور المحيطة به. فالصورة فى نظره هى التى تتشكل منها الأشياء عبر وظائفها وعلاقاتها المختلفة.

---

(٥٦) عبدالكريم برشيد: صلاح القصب والتفكير بالصور. جريدة (العلم) (المغربية) - الملحق الثقافى العدد ٨٠٠ - السبت ٢١ - نوفمبر ١٩٩٢. ص: ٨.

(٥٧) صلاح القصب: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق بحث مقدم للحلقة الدراسية لقسم الفنون المسرحية بغداد - نيسان - ١٩٨٦. ص: ٥.

وبهذا يصبح الممثل مرآة تلك الصورة المنعكسة، إذ تتوزع عبر حركاته وإيماءاته ورقصاته وتموجات جسده. فبإمكان الجسد أن يفجر العرض، ويمنح الفضاء شاعرية متدفقة. وبذلك تبرز قدرة الممثل على احتواء أجزاء الصورة، وبعث الحركة فى الديكور، وملء الفضاء الفارغ. ومن هذه الزاوية تتحدد حركية الفضاء وشاعريته عند القصب، باعتباره مجموعة من الكتل والعلامات المتداخلة، دون التركيز على النص المسرحى بالضرورة. وهو يرى «أن النص عالم ميت يستيقظ مرة ثانية ويخرج. لذلك علينا أن نبعثه بعالم جديد؛ لا ذلك العالم المادى المستهلك... فهو زمن تصورى تتهدم أجزاؤه وتبعث أجزاؤه مرة ثانية بشكل آخر»(٥٨).

فالصورة لا تتقيد بالحوار؛ لأنه يمثل العادى والمألوف. لذلك فهى تعتمد على شعرية الفضاء وجماليته، إذ تصبح الصورة فضاء تشكيليًا تتشابك فيه الألوان، وتتفاعل مع أبعاد الحركة الجسدية للممثل، فيكتمل تكوينها بواسطة وظائف الإكسسوارات والإنارة فى سياقها الدلالى. فهذه العلامات قادرة على تنظيم مساحة العرض، وهدم حتمية الحوار. ومن ثم فإن استثمار عناصر الصورة داخل هذا الهيكل الفنى الجديد كفيل بتحقيق المدهش وتجريب المغاير فى سياق انفلات العرض من السلطة المعرفية والأدبية.

ومع ذلك فإن نظرية مسرح الصورة «لا تلغى المؤلف، بل تقره بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك كما تمنحه فلسفة العصر وهى لينة»(٥٩). فالمؤلف وهو يعبر بالكتابة الركحية الخاضعة للإشارة والرمز يستطيع ترجمة ما التقطته الصورة جماليًا أو خياليًا إلى حمولة فكرية أو فلسفية للوجود.

وخلاصة القول: تبقى تجربة صلاح القصب من الاجتهادات الجريئة

---

(٥٨) فى حوار مع صلاح القصب أجرته معه خيرة الشيبانى، مجلة الحياة الثقافى (تونس) العدد ٥٨ - ١٩٩٠ ص: ١١٦.

(٥٩) عبدالكريم برشيد: مرجع سابق ص: ٨.

فى مجال الإخراج ضمن الحلم برؤيا سينوغرافية جديدة تستنطق الصورة كى تبحث عن معادلات فنية داخل محيط تشكيلى تركيبى. وهى الصورة التى تمحو الأدبى كى ترسم فنيّات مرئية تفجّر الدرامى، وتساهم فى بلورة فلسفة جمالية جديدة، بالرغم من أنها تغيّب مجال البحث فى فاعلية الأدبى وقدرته على إغناء خطاب الصورة.

وصفوة القول: وبعد هذه القراءة الخاطفة لبعض النظريات المسرحية العربية وعلاقتها بالإبداع. نرى أنها مرت بمرحلتين متباينتين فى منطلقاتهما، متوحدتين فى أبعادهما. ففى العقد الستينى لم تساهم إرهاصات التنظير مع كل من يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعى فى بلورة القالب المسرحى العربى المنشود. وهى - اجتهادات - وعلى أهميتها - لم تستطع الإفلات من الشكل الغربى، واستقطاب الصيغ الجاهزة. كما أنها ظلت حبيسة الإقليمية الضيقة، متصارعة حول كسب السبق الإبداعى والتنظيرى. أما فى المرحلة الثانية وفى ظل الظروف الجديدة للأمة العربية، فقد شكّلت منعطفًا آخر فى مسيرة التنظير للمسرح العربى بما حققته من تراكمات، لا سيما على المستوى النظرى فى سياق البحث عن الهوية، وإثبات الذات معترك العولمة، ومع ذلك، فإن هذه النظريات لازالت منطلقاتها متنافرة ومرد ذلك إلى «وجود المسرح العربى عند درجة التأسيس... إذ أننا نراكم التصورات المختلفة والمتناقضة، بشكل يجعل مسرحنا العربى يبدو وكأنه جبة الدراويش، وهو يختصر فى ذاته كل المسرح العالمى، ومن إسخليوس إلى الآن. إن الأمر يتطلب وجود وعى نقدى، وعى يضم كل التطورات والمفاهيم والتجارب السابقة موضع الشك والتساؤل»(٦٠).

وعليه، فإن إغراءات الانفتاح على التيارات المسرحية العالمية، والائتلاف مع أشكالها المستوردة، يقتضى استيعاب خطاباتها ضمن

---

(٦٠) عبدالكريم برشيد: المؤتلف والمختلف: الحياة المسرحية دمشق - العدد٣٤ - ٣٥. ١٩٩٠، ص: ٢٦٥.

جدلية نقدية تحسم فى اختيار صائب لأشكالها المستتبتة، انطلاقًا من إدراك سمات التحديث والمغايرة وتكيفها مع الذوق العام لجمهورها العربى، ووصولاً إلى تحقيق الهوية والاختلاف.

وفى غياب شروط وعى نقدى عقلانى، صارت مختلف التجارب العربية تتوزع على فتات المسرح الغربى. وهذا ما حمل المبدع العربى على أن يكون «كالطفل الحائر المبهور، يقف أمام فترينة، تغص بأشكال وألوان من الموديلات، ولا يعرف كيف يختار؛ هذا الموديل أو ذاك، تلك اللغة أو الأخرى»[٦١]. إن الشغف بمجاراة النموذج الغربى يحظى بالقبول، ولازال الغرب يمثل قناة سحرية توفر الجواز لمختلف المريدين، بل إن طابع المشروعية الذى يرجو كل الدراميين العرب تحقيقه، لابد وأن يحظى بمباركة غربية، وبخاتم القبول «من سوبرماركت الثقافة العالمية»[٦٢].

وبهذا التوزع المعرفى، والانشطار بين الذات والآخر، تقوت ضروب المفارقة. فبدل من أن يبنى المسرح العربى: «تجربة مسرحية يتفاعل معها جمهورنا، كان السؤال هو كيف أعرف نفسى بإزاء الغرب؟ ومثل هذا السؤال يزيد المشكلة، بدلاً من أن يساعد على حلها»[٦٣].

وهذا ما وسّع الهوة بين ما تقدمه النظريات العربية من مقترحات وبين تفاعلها على المستوى التطبيقى.

غير أن هذا لم يمنع من ظهور بوادر الخصوصية التى لازال الطريق إليها صعب المسالك رغم جرأة التجارب والتنظيرات فى أرجاء الوطن العربى.

---

(٦١) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد، ص: ٢٧.

(٦٢) روجى عساف: مسألة فن التمثيل فى المجتمع الإسلامى، مجلة مواقف اللبنانية - العدد ٤٦ - ربيع ١٩٨٣، ص: ٦٥.

(٦٣) سعد الله ونوس: فى البحث عن مسرح عربى. الحياة المسرحية - دمشق - العدد ٣٤ - ٣٥ - ١٩٩٠، ص: ٨.

الفصل الثالث

علاقة التجريب بالتراث في المسرح العربى

يحظى التراث حتى اليوم باهتمام متزايد لدى الأوساط الثقافية العربية. ويحتل رجال المسرح مكانة خاصة ضمن هذه الأوساط ومرد هذا الاهتمام إلى أسباب موضوعية وفنية وحضارية. وتتشابك هذه العوامل حتى إنه يستحيل الفصل بينها.

ويمكن أن نربط هذه العوامل مجتمعة فى علاقتها بظاهرة العودة إلى التراث بهاجس البحث عن الذات وتحصينها من أشكال التبعية الغربية.

وقد تنبه الرواد الأوائل إلى دور التراث وفاعليته فى مقاومة المد الاستعمارى الغربى والعثمانى، فجاءت نصوصهم مشفوعة بمجموعة من الرموز التراثية والأحداث التاريخية المضيئة قصد إبراز المواقف البطولية للشخصيات العربية واستعادة أمجادها. إلا أن هذه الكتابات لم تستوعب الشروط الموضوعية للتراث وجدليته مع الواقع، أو كما يقول الدكتور مصطفى رمضانى: «إن هؤلاء الرواد لم يستطيعوا رغم ذلك أن يمتلكوا هذا الوعى النقدى بالتراث. لذلك جاءت إبداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى والإقحامات إلى جانب الاستعراض التاريخى للحوادث والشخصيات. مع الغنائية والمباشرة وعدم التنسيق الخارجى

للحوادث، والتركيز على الوقائع التاريخية كما وقعت فعلاً، دون تحويرها لتصبح فاعلة فى الواقع»[1].

ولا نكاد نستثنى من هذه القاعدة إلا واحدًا من هؤلاء الرواد؛ وهو توفيق الحكيم حيث استطاع أن يطوع مصادره التراثية العالمية لخدمة فكرة التعادلية كى يعبر عن رؤى فنية جديدة.

غير أن توظيف التراث فى المسرح العربى لم يتدارك بعضًا من وعيه النقدى إلا عقب حدوث مجموعة من الأحداث السياسية والاجتماعية تزامنت مع نشاط حركات التحرر الوطنى. وتعاقبت مع نكبة حزيران وما بعدها. لذا فإن مقاربة الظاهرة المسرحية التراثية لا تتحقق مقاصدها بمعزل عن حيثياتها الفكرية.

فكيف نظر المفكرون العرب إلى التراث بوصفه إنتاجًا؟ لقد أدرك هؤلاء أن علاقة الفكر بالواقع مسلمة منطقية لا يمكن تغييبها عن مجال معركتهم الجديدة. وربطوا أسباب التخلف الفكرى وتوالى النكسات على الأمة العربية بطريقة التفكير العربى العاجزة عن التعامل مع الواقع بشكل حازم وواع.

ولما كانت معركة الفكر العربى محاطة دومًا بسياجات من الآراء المتضاربة والمساجلات الحامية، فقد حصدت مجموعة من القضايا الشائكة لا يزال فيها التراث يتصدر قواعد هذه المعركة. كما أفرز موضوع التراث بدوره اتجاهين متناقضين فى المنطلقات والتصورات، وإن كانا يسيران فى نفس الأهداف. يمثل الفريق الأول: المدافعين عن التراث والمناصرين له، ومن بين ممثليه رواد التيار الإصلاحى السلفى منذ منتصف القرن الماضى. من أمثال جمال الدين الأفغانى والشيخ محمد عبده. وقد سعى دعاة السلفية إلى رسم ملامح جديدة تبلور المشروع النهضوى السلفى انطلاقًا من التزود بعدة الكتاب والسنة من جهة،

---

(١) توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى: مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد ١٧ - العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٧. ص: ٨٢ - ٨٣.

واستحضار المرجعية التراثية من جهة ثانية. فهى - فى رأيهم - أسلحة صالحة لمواجهة أخطار الهيمنة الاستعمارية وآثار الغزو الفكرى. وفى هذا الصدد رأى الشيخ «محمد عبده» أن استكمال هذا المشروع يقتضى التوفيق بين العودة إلى تلك الأصول، وبين التوجه إلى الغرب والسعى إلى استقطاب ما هو إيجابى فى حضارته من إنجازات علمية وفنية وتنظيمية.

بيد أن الخطاب الفكرى السلفى لم يثمر وعيًا نقديًا للتراث يستوعب التطورات المستمرة للحاضر، ويساهم فى تجذير الوعى بالصراع التاريخى. كما أن خلفيات هذا الخطاب فى دعوته إلى التشبث بالمورث الحضارى للأمة العربية والإسلامية ظل مرهونًا بالضغوط النفسية والتاريخية التى كانت تتحكم فيها مفارقات الصراع بين قطبين يحملان مظهرين مختلفين: بين غرب يمثل مصدر قهر وعداء، ويمثل نموذج التقدم والعصرنة فى الوقت نفسه. وبين شرق متخلف، ولكنه يملك تاريخًا يشكل القاعدة والنبع الصافى لكل العصور اللاحقة.

من هنا يمكن القول: إن غاية التمسك بالتراث فى منظور التيار السلفى الإصلاحى الحديث هى تحصين الذات من أخطار الهيمنة الخارجية، وتجاوز الانحطاط السائد. ومن ثم فإن الارتباط بالتراث، هو ارتباط ثابت وغير متجدد. كما أنه غير جدلى مع متطلبات العصر. ومع ذلك فإن جهود السلفية فى تقويم التراث كانت لها آثار إيجابية فى صيانة مقومات الأمة وشخصيتها. كما شكّلت قاعدة أمامية فى معركة الفكر العربى المعاصر فى علاقتها بموضوع التراث.

أما الاتجاه المعاكس فيمثله الرافضون له والمتحاملون عليه. ويعد حسين مروة أحد ممثلى الاتجاه الثانى. وهو يعتبر التراث «حركة بدائية رجعية بأسلوبها، تقدمية بدوافعها كتعبير عن التحفز القومى لمواجهة التحديات الاستعمارية القديمة (التركية) ثم الجديدة الامبريالية»[٢].

---

(٢) حسين مروة: النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية. ج١ - ط٤ - دار الفارابى - بيروت ١٩٨١ - ص: ٨.

ويبدو لنا رأيه هذا حكمًا قيميًا لا يخلو من هجوم شرس، حينما اعتبر التراث حركة رجعية تتوارى إلى الخلف. وهى نفس مواقف كل من محمد أركون وعبدالله العروى[٣] حينما دعوا إلى ضرورة القطيعة مع التراث. فهذه الأحكام تضمر فى نواياها إهدارًا لجهود الأسلاف، وتحصر ظاهرة العودة إلى التراث فى نطاق قومى محض. ونحن لا نلغى البواعث القومية فى التعلق بالتراث باعتباره مرجعًا قدسيًا فى منبر الثقافة السلفية. وهى عوامل تعد بمثابة «رد فعل طبيعى لحماية الحالة النفسية للأمة من الانكسار، والشخصية الحضارية التاريخية من الذوبان فى مراحل المواجهة الأولى»[٤].

ذلك بأن هناك مسوغات أخرى تضافرت مع عامل المواجهة مع الغرب فى تنامى ظاهرة الرجوع إلى التراث كما سنبين لاحقًا.

غير أن هناك موقفًا معتدلاً ضمن هذا الاتجاه حاول أن يوازن بين التراث وإنجازات الثقافات العالمية فى ضوء عصرنة هذا التراث وملاءمته للمعطيات الجديدة بعيدًا عن «النرجسية أو عشق الذات الذى يجعل الإنسان لا يرى فى العالم جمالاً إلا جمال وجهه، ولا يرى فى الكون شيئًا أو معنى إلا ما نبع من ذاته الصغيرة»[٥].ويمثل هذا الاتجاه المفكر المغربى محمد عابد الجابرى من خلال قراءاته الواعية للتراث إذ قدّم لنا مشروعًا طموحًا لا يتنكر للتراث، ولكنه يجعله موصولاً بالحاضر. فهو يرى أن «التعامل مع التراث تعاملاً علميًا يجب أن يكون على مستويين: مستوى الفهم، ومستوى التوظيف أو الاستثمار. فى المستوى الأول يجب أن نحرص فعلاً على استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته ومراحله التاريخية، أما على مستوى التوظيف فيجب أن

---

(٣) عبدالله العروى: مفهوم العقل - المركز الثقافى العربى - البيضاء ط١ - ١٩٩٦.

(٤) أكرم ضياء العمرى: التراث والمعاصرة. سلسلة كتاب الأمة. مطابع اللوحة الحديثة. قطر - الطبعة ٢ - ١٩٨٥. ص: ١٠.

(٥) غالى شكرى: ثقافتنا فى مفترق الطرق - دار الآداب - بيروت - ط١ - نوفمبر ١٩٧٤ ص: ٦٨.

نتجه أكثر فأكثر إلى أعلى مرحلة وقف به التقدم.. (أى) أن نتعامل معه اليوم من التراث، ليس التراث كما عاشه أجدادنا. بل ما تبقّى منه، أى ما بقى منه صالحًا لأن يعيش معنا مستقبلنا.

وذلك هو معنى الأصالة»[٦].فقراءة الجابرى تتميز بوعيها التركيبى بأبعاد التراث، مادام التراث ينتمى إلى ذاكرة التاريخ، وهو جزء من الصيرورة التاريخية. كما أن هذا الوعى التاريخى يقتضى التخلى عن المستوى المعرفى الجاهز للتراث لصالح الفكر. فالتاريخية والعقلانية سلوكان متلازمان لا ينفصلان؛ لأن العقل ينظم التاريخ ويحركه على صعيد الوعى والممارسة.

وتأسيسًا على ذلك، فإن قراءة التراث تقتضى إخضاعها لمنهج أصيل ونقد صارم، يبتعد عن الاندفاع الذاتى. والانحياز إلى التراث دون نقد متبصر؛ لأن ذلك سيبعد مهمته عن قاطرته الحقيقية، كما أن الاستتقاص منه يعدّ جحودًا كبيرًا.

إن هذه المواقف المعتدلة وحدها كفيلة بأن تجعلنا متحكمين فى التراث، متمكنين من فهمه، وإعادة إنتاجه انطلاقًا من ضبط آلياته الداخلية، واستيعاب تطورات الحداثة، والتحقق من غاياتها النبيلة والصالحة لتكويننا وتاريخنا.

غير أن هذه القاعدة لم تبلور إستراتيجية موحدة فى بنية الخطاب الفكرى العربى المعاصر. وقد تمخض عن هذا الجدل القائم حول التراث إفراز مجموعة من الرؤى والمعالجات المختلفة. وهى آراء ساهمت فى بلورة مجموعة من المواقف تنهض فى منطلقاتها على المشروع النهضوى العربى بغض النظر عن أبعادها وخلفياتها الأيديولوجية. وقدمت مثل تلك المواقف كثيرًا من الإشكالات، من أهمها: مسألة الأصالة والمعاصرة، ومفهوم الحداثة فى ضوء معطيات التراث. وساهمت إلى حد كبير فى ظهور تيارات مختلفة الرؤى والقراءات.

---

(٦) نحن والتراث: دار الطليعة بيروت - لبنان الطبعة ١ - أبريل ١٩٨٠. ص: ٥٨.

وقد انعكست أصداء جهود المفكرين العرب فى هذا المجال بشكل إيجابى على الإبداع عمومًا، ولا سيما المسرح؛ إذ انبثق وعى نقدى يرمى إلى ضبط شروط الإبداع. وتلمس أطره الموضوعية والفنية. من هنا اتجه المسرحيون العرب إلى التراث، وتبين لهم أن «النظرة المتعالية إلى التراث مسؤولة إلى حد كبير عن عقم المحاولات العديدة التى بذلت لزرع المسرح فى صفوف الشعب»(٧).

وهكذا أصبحت تلوح فى الأفق إبداعات مسرحية تعاملت مع التراث الإنسانى فى إطار المثاقفة مع محصلة الوعى فى الثقافات الأخرى، لا يعلو فيها التراث فيجهض جهودها.

كما رافقتها نية أخرى بضرورة تحقيق الاختلاف انطلاقًا من تمايز المشروع الثقافى العربى.

وبتعبير آخر، إن الإبداع المسرحى العربى يتوزع بين هاجسين اثنين: الأول: يتحكم فيه السعى نحو بناء الذات سواء على مستوى الممارسة، أم على مستوى تشييد المرجعية النظرية بوصفها عملاً تأطيريًا يسوغ طابع المشروعية للقالب الدرامى المقترح. أما الهاجس الثانى: فيتغيا تجاوز الصيغة الغربية فى أفق تحقيق شرط المغايرة. وهو بذلك يسعى إلى تشكيل الوعى التأصيلى الذى لم يتحقق بعد. ومرد ذلك إلى قصر زمن الممارسة المسرحية العربية وطابعها الفتى.

ومثل هذه المفارقة حرية بجعل المسرح العربى يعيش فترة المخاض العسير لمولود لازال ينهض على البعد التأسيسى. وهو لا يشقى فى سيرورته وتطوره عن مغامرة التأصيل المستقبلى.

ولتحقيق هذا الهدف، اتجهت جهود المسرحيين العرب إلى التراث؛ حيث أصبح ظاهرة شدت إليها الكثير من المهتمين بها. وقد أثيرت أسئلة كثيرة حول إغراءات التراث وارتباطه بموضوع الحداثة، وطبيعة العلاقة

---

(٧) على الراعى: هموم النص المسرحى العربى. سلسلة كتاب العربى. مرجع سابق. ص: ١٥٩.

بين هذا العنصر والمسرح العربى. فماذا يقدم التراث بوصفه مجموعة من الجهود الإنسانية على مر العصور بمعارفه الكثيرة ومواقفه المتعددة؟ وهل التراث ينحصر فى جانبه المكتوب؟ أو أن مفهومه ينطبق على كل ا لمأثورات الشفوية، الرسمية أو الشعبية؟ وهل يمكن النظر إلى التراث بوصفه معطى سابقًا يستقر فى حدوده الزمانية والمكانية المنجزة فيه؟ أو أنه يقدم دلالات أعمق تخترق كرونولوجية الثبات والسكون؟ وبمعنى آخر هل يتعدى التراث ماضيه، فيمتد إلى الحاضر، ويستشرف المستقبل؟ وما هى علاقته بالتجريب فى ضوء تدفق الكثير من التجارب المسرحية، وهى تتوسل بمعطيات التراث؟. وما هى حدوده فى خدمة التجريب المسرحى العربى؟

إن ما يعطى لهذه الأسئلة مصداقيتها هو نوعية النتاجات الملتصقة بعنصر التراث، إذ شكّلت حصة قوية على مستوى الإبداع إعدادًا وكتابة وإخراجًا، كما شكل التراث مرجعية أساسية لمختلف الدعوات التنظيرية فى المسرح العربى، وعمقت أبحاثها فى أركيولوجية التراث، فتوصلت إلى مجموعة من التصورات ساهمت فى تكوين أسئلة الهوية والتأسيس.

ولن يحقق التراث الأهداف المنوطة به فى غياب استيعاب مفهومه الشامل لقراءة التراث، لا يتأتى إلا بإدراك وظيفته الحقيقية، لا بالنظرة الانبهارية، ولا بالهجمة الشرسة التى تقوم إلى الانزواء أو «الانعزال ولا الاعتصام بالأبراج العاجية. وكذلك نجد أن الوعى ليس اجترار النظريات»[٨].

لذلك يبقى أى تعامل مع التراث رهينًا بموقف المبدع منه، والغاية التى يرسمها لإبداعه، قصد الارتقاء بالفن الدرامى العربى من جهة، والمساهمة فى تغيير الواقع من جهة أخرى، لا سيما إذا اعتبرنا هذا

---

(٨) عبدالكريم غلاب: فى الثقافة والأدب. مطبعة الأطلس البيضاء - الطبعة الأولى - ١٩٦٤. ص: ٢٥.

التراث «مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف»(٩).

فاللجوء إلى التراث فى المسرح العربى لا يخضع لعوامل فكرية محض، ولكنه تقتضيه الوظيفة الفنية والجمالية للمسرح أيضًا.

فالتراث يختزن مجموعة من الرموز والدلالات التى تساعد على تشفير نسيج النص بمجموعة من العلامات الدالة. والرمز التراثى «يستطيع أن يؤدى دوره كاملاً عندما تدعو إليه الضرورة، وعندما يصبح المجتمع شفرة خاصة تخلقها الظروف. وقد كان التاريخ والتراث ملاذًا للمسرح المغربى والعربى»(١٠).

وكما أشرنا إلى ذلك، فإذا كان التراث قادرًا على إمداد المؤلف بما يساعده فى كتابة نصه، فإنه كذلك قادر على إمداد المخرج بوسائل فنية فى الإخراج والسينوغرافيا والديكور والأزياء والفضاء وغيرها. وهذه المسألة قد تساعد على تقريب العرض المسرحى من فئات الجمهور العريض، الشىء الذى يلقى الضوء على جمالية التلقى بوصفها أحد المؤشرات الحقيقة لتوسيع قاعدة الفرجة، بتقريب مختلف الظواهر التراثية والشعبية فى المسرح العربى من الجماهير الواسعة، قصد الانتقال بالإبداع من النخبوية إلى الشعبية. فهذه القنوات التراثية الشعبية تخاطب ذاكرة المتفرج ووجدانه مباشرة؛ لأنها تشكل جزءًا من ذاكرته ووجوده. بالرغم من أن هذا الهدف لا يرقى إلى مستوى الشمولية، إلا حينما تكون «الرغبة فى الارتفاع بالعمل الإبداعى فوق حدوده الضيقة، وشحنه برموز تتسع لتتمكن من مخاطبة الجمهور العربى الواسع»(١١). فكلما كانت التجارب المسرحية قادرة على الوصول إلى مختلف ربوع الوطن، إلا وأصبح

---

(٩) د. مصطفى رمضانى: توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى مرجع سابق - ص: ٨٢.

(١٠) محمد الكغاط: المسرح والتراث: مجلة (الثقافة المغربية) - س ٢ - العدد ٧ - ماى - يونيو - ١٩٩٢. ص: ١٠٠.

(١١) زينب منتصر: مقدمة فى استخدام التراث العربى فى المسرح العربى - مجلة الأفلام (العراقية) السنة ١٢ - عدد ٧ - أبريل ١٩٧٧. ص: ٣٢.

بإمكانها اختراق حدودها الإقليمية، وتحقيق تلك الشمولية فى نشر الظاهرة المسرحية فى أكبر عدد ممكن من الأقطار العربية.

وفضلاً عن تلك الأسباب الموضوعية والجمالية، يضطر المسرحيون العرب إلى لباس جلد التراث هربًا من عيون الرقابة.

ولمقاربة علاقة التراث بالمسرح الغربى، سنقدم بعض النماذج المسرحية العربية استهواها التراث سواء فى الأقطار المغاربية، أم فى المشرق العربى. وسنركز بالخصوص على قضية التراث وعلاقته بالتجريب فى مسرح السيد حافظ.

وفى هذا المجال، نشير إلى تجربة «الطيب الصديقى» بالمغرب. وهى تجربة تؤطرها النظرية الاحتفالية، وإن كانت تختلف عنها فى العمق. فقد شغف «الصديقى» كثيرًا بالتراث العربى، الرسمى منه والشعبى، فاستغله تأليفًا وإخراجًا. ولمّا أتيحت له ظروف السفر إلى فرنسا، احتك بالمسرح الأوربى. وكان تأثير أستاذه «چان ڤيلار» - مدير المسرح الوطنى بباريس ورائد المسرح العشبى - عليه واضحًا. ولما عاد «الصديقى» إلى المغرب عمل على تثمين النزعة الشعبية فى أعماله، فقدم مجموعة من الأعمال التجريبية التى تنحو منحى تراثيًا، كما هو الحال فى مسرحيته «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب»[١٢].

ففى هذه المسرحية يوظف الصديقى مجموعة من التقنيات التراثية، ومنها شكل الراوى، باعتباره عنصرًا هامًا فى تشكيل فضاء «الحلقة». وهو فضاء يقترب من أذهان العامة. ولهذا الغرض، استوحى «الصديقى» وجهًا بارزًا من وجوه الذاكرة الشعبية وهى شخصية «المجذوب» المعروفة بحكمها ومواعظها الاجتماعية، كما يحدده هذا التركيب:

- المجذوب: الغرب مريض
بإذنه سمعت تعاسه

---

(١٢) الطيب الصديقى: مسرحية ديوان سيدى عبدالرحمن المجذوب - دار استوكى للنشر الرباط - ١٩٧٩.

والله ما استهاله المغاربة
اللى كان شمرير على رأسه
الغرب خالى يصفر
مكناس حد العمارة
فاس ما يتدخل
ولو داروا به النصارى
كل ما يجى من الغرب مليح
إلا بنادم والريح[١٣].

ويقول فى موضع آخر، حيث جاء فى التركيب الأول:

- المجذوب: من خالط الأجواد جاد بجودهم ومن خالط الأراذل زاد غناه.

مَنْ جاور قدرة تطلى حمومها ومَنْ جاور الصابون جاه نقاه[١٤].

إن الصديقى وهو يستفيد من حصيلة الثقافة الشعبية من خلال ما قدمه «المجذوب» من «أمثال»، لم يفلح فى مجابهة قضايا الواقع الراهن، وظلت مواعظ «المجذوب» ملتصقة بزمنها البائد من جهة، ومن جهة أخرى غلبت عليها النبرة الخطابية. وهو الأمر الذى أسقط التجربة فى فخ الغنائية، فأساءت كثيرًا إلى البناء العام للنص، وخفت فيه حرارة الصراع الدرامى خلافًا لما ذهب إليه الدكتور «عبدالرحمن ابن زيدان»، حينما ذهب إلى أن «مهمة مسرحية «ديوان سيد عبدالرحمن المجذوب» ليست مجرد تفسير وعرض للواقع وتقديم المغرب كما هو عليه فى القرن السادس عشر، وإنما فى الإشارة إلى التغيير وانتقاد الحاضر من وجهة نظر إمكاناته المستقبلية»[١٥].

(١٣) الطيب الصديقى: «ديوان سيدى عبدالرحمن المجذوب» ص: ٢٨.

(١٤) الصديقى: المسرحية نفسها. : ٢٤.

(١٥) عبدالرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربى. سلسلة الدراسات النقدية ٧ - دار الثقافة - البيضاء ط١ - ١٩٨٧. ص: ٦٠.

ويبدو لنا أن الصديقى فى هذا العمل وغيره استقى الأشكال التراثية، فتصنّع فى إظهارها فى موضات جديدة. لذلك فهو لم يستطع أن يفجر مواد التراث كى يصبح طاقات تمد بنية المجتمع برؤى فكرية تتجذر فى الوعى الإنسانى. فالاحتفال ليس فرجة يزينها الطرب والأشعار والزجل الشعبى، وإنما هو موقف من الإنسان والمجتمع والصراع وغيره.

وفى مسرحية «مقامات بديع الزمان الهمذانى»[١٦] يستغل شكلاً تراثيًا إلى الأدب الرسمى. ففى هذه المسرحية استثمر أساليب المقامات من فظاعل بعض أحداثها وكذا بطليها «أبى الفتح الإسكندرى» و«عيسى ابن هشام. وقد اختار الصديقى منها تسع مقامات، منها المقامة الأصفهانية، والدينارية والقردية، والمضرية والخمرية. كما قسم عمله هذا إلى تركيبين اثنين، أو فرجتين اثنتين.

بيد أنه لم ينجح فى تقديم فرجة محكمة البناء، إذ بدت المسرحية عبارة عن مشاهد متناثرة لا رابط بينها فكريًا باستثناء الجانب التعليمى والمتعة البصرية. وفى هذا الصدد يؤكد محمد أديب السلاوى أن الصديقى «استطاع من خلال هذين التركيبين المزج بين التعليمية والمتعة فى العرض المسرحى»[١٧] غير أن المبالغة فى التشكيل والاستعراض دفع بها إلى الإسفاف، ولم تستطع الحوارات أن تقدم دراما حقيقية أو تبرز الصراع الدرامى. فقد طغت الغنائية واللغة البصرية المثيرة على حساب العمق الفكرى الواضح. ومن أمثلة ذلك نورد هذه الحوارات التى لم تستطع أن تمسرح المقامة كما هى فى الأصل:

– عباس: تمعّن فحرافة النجار إللى صنع الباب شم رائحة أرز الأطلس.

---

(١٦) الطيب الصديقى: مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذانى. دار البوكيلى للطباعة – القنيطرة – الطبعة ١ – ١٩٩٨.

(١٧) المسرح المغربى: البداية والامتداد: ضمن مبحث له بعنوان: الطيب الصديقى: البحث عن ذات مسرحية أصيلة. دار وليلى للطباعة والنشر – مراكش – الطبعة الأولى – ١٩٩٦. ص: ٩٢.

- أبو الفتح: فالحقيقة.

- عباس: هندس الزخرفة والزركشة والتزويق. هذا باب مصنوع من شجرة، فعمرها ألف سنة - كانت نابتة فى أعلى جبل الهند.

- أبو الفتح: باب عجيب إذا حُرك زن وزنزن وإذا نُقرطن وطنطن.

- عباس: قل لى اسم الشخص اللى باع لى هذا الباب.

- أبو الفتح: من عند عبدالحى الميت المعروف بحنفى حللوفة[١٨].

فهذه الحوارات وغيرها يغلب عليها الوصف والاستقراء التاريخى، كما تتسلل إليها نبرات مسلية تغلفها الفانتازيا والمداعبة المجّانية. لذا يتضح أن الصديقى وهو يتعامل مع أساليب المقامة لم يتجاوز حدود الإنشاء الأدبى فى غياب الرؤية النقدية القادرة على تحوير التراث ليصبح فاعلاً فى الواقع ووظيفيًا فى المجتمع.

ويبدو أن حرص الصديقى على تقديم فرجة فولكلورية قوامها الفكاهة والإنشاد، وأساسها الحكى، جعله يفشل فى تقديم مشروع احتفالى متكامل الوسائل والغايات، باعتبار أنه لم يستطع تناول قضايا الواقع، وانشغالات الإنسان المعاصرة.

أما على مستوى البناء الفنى العام، فإن تفكك البناء الدرامى جعل الحوار فى مجمله خاليًا من حرارة الصراع الدرامى، ومفتقرًا إلى العمق البنيوى فى الفعل المسرحى ومحركاته.

وفى مسرحية «ألف حكاية وحكاية فى سوق عكاظ» يبهرنا الصديقى بمجموعة من اللوحات تؤرخ لشخصيات تراثية عربية تنتمى إلى فضاء الشعر والنثر. فقد قدم لنا أشعار الجاهليين ومعلقاتهم كما تحكيها لوحة سوق عكاظ، كما قدم لنا لوحات أخرى تناولت: خطبة الحجاج ونوادر جحا وحكايات ألف ليلة وليلة على لسان شهرزاد وغيرها. وقد حاول المؤلف إلغاء الحدود الزمنية بين هذه الحكايات من خلال تداخل بنياتها الحكائية، إلا أنها مع ذلك ظلت بعيدة عن جوهر الصيرورة التاريخية

(١٨) مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذانى. ص: ٨٧.

والنقد العلمى للتراث.

وبذلك قدّم عرضًا شائقًا تنتظم فيه مجموعة من المشاهد الفولكلورية، واللوحات المتقطعة عبر مونتاج سينمائى بالتراث ولا يحوله. الشىء الذى قد يجعل المتفرج يندهش أمام بهرجة استعراضية تتعدد فيها الحكايات والترسيمات الركحية دون أن يظفر بحلول واقعية. فقد بالغ الصديقى فى الإعداد السينوغرافى، فاستتبط مجموعة من الظواهر الاحتفالية الشعبية من رقص وغناء وأهازيج شعبية، وشطحات صوفية أبانت عن تفجيرات ركحية، جمع فيه الصديقى بين حركات راقصة وألعاب خفيفة شبيهة بالألعاب البهلوانية، كما أبهرنا بأطر ديكور فاخرة، إلا أنه لم يتمكن من تطويع التراث ليصبح ذا وظيفة اجتماعية أو سياسية بدلاً من أن يقتصر على الوظيفة الجمالية.

وعلى نفس النهج، دأب الصديقى على تقديم أشكاله الاحتفالية القائمة على الإفراط فى الشكل والفانتازيا العارمة فى صور فسيفسائية. ففى مسرحيته «الشامات السبع» يغرينا بلوحات سياحية، وجولات مكوكية عبر العواصم العربية، وكأننا أمام شريط استطلاعى يعرف بالآثار والمعالم التاريخية، ويلقى الضوء على حكاياتنا الشعبية وعجائب أجوائها.

وبهذا العمل الفولكلورى، اقترب كثيرًا من تحقيق المتعة والتسلية فى العرض. إلا أنه لم يقدم مضمونًا فكريًا واضحًا، أو كما يقول الدكتور مصطفى رمضانى أنه «حين يحاول الصديقى إسقاط التراث على الواقع، يقع فى تناقضات وقراءات ساذجة، مما يسمح بالقول: إنه لا يملك وعيًا نقديًا بالتراث؛ لأن همّه يظل منصبًا على جوانبه الشكلية ولا يتعدّاها إلى البحث فيما يمكن أن يوفره هذا التراث من مواقف فكرية أو سياسية كفيلة بتقديم حلول للمشكلات المعاصرة»[١٩].

---

(١٩) د. مصطفى رمضانى: مفهوم الحداثة فى مسرح الطيب الصديقى: مجلة الندوة (المغربية) فاس - العدد ٢ - السنة الأولى - ماى ١٩٩٤ ص: ٤٤.

وتأسيسًا على ذلك، فإن الصديقى وهو يرفع شعار التأصيل من خلال غوصه فى التراث العربى، والوجدان الشعبى، لم يقم بهذه المهمة بوعى نقدى واستحضار عقلانى للتراث، وإنما توغّل فى التجريب الشكلانى وركّز على القالب المسرحى دون مضمونه.

وخلاصة القول: إنّ الصديقى وظّف مجموعة من التركيبات الفنية امتزج فيها اللعب والحركة وتصميمات الديكور السياحية، وتعددت فيها المشاهد والإكسسوارات، مما خوّل له تحقيق نجاح فى الإخراج. إلا أنه لم يفلح فى تقديم وعى نقدى للتراث يلامس الواقع بجرأة، أو على الأقل يقدم موقفًا واضحًا يمكنه أن يساهم فى الصراع. ولكن بالرغم من ذلك كله، فإنه يظل رائدًا كبيرًا فى مجال الخطاب التأسيسى للمسرح العربى، فقد كان من أوائل الداعين إلى الخروج بالمسرح العربى من خناق العلبة الإيطالية إلى الساحات العمومية والأسواق والملاعب وغيرها. كما أنه من أهم الدراميين العرب تعلقًا بأشكال التعبير الشعبى وأقدرهم على توظيفها لخلق فرجة مسرحية شديدة الإغراء والمتعة.

أما فى الجزائر، فيبرز اسم المرحوم عبدالقادر علولة الذى طوّع التراث الشعبى المحلى من منطلق تجريبى. فى ثلاثيته الشهيرة: (الأجواد - الأقوال - اللثام) برهن على قدرات فائقة فى ميدان المسرح التجريبى. وكان من أهم مميزاته، تغيير الحكى بالحوار اعتمادًا على مهارات «الكورال» فى سرد الحكاية. وقد تمكن بفضل صيغة الحكى هاته «من استغلال عناصر التراث الشعبى الجمالية (التى) تكمن فى مخاطبة المواطن بالأسلوب القريب من ذاكرته»[٢٠].

ومن خلال هذا القالب الشعبى تمكن من معالجة مجموعة من القضايا الاجتماعية المتصلة بانشغالات المواطن الجزائرى البسيط متوسلاً باللغة العامية القريبة من عامة الناس. وقد تعمد علولة

---

(٢٠) د. مصطفى رمضانى: إشكالية التجريب فى مسرح «الكوال» عند عبد القادر علولة: جريدة «العلم» (المغربية) - الملحق الثقافى - س ٢٨ - السبت ٤ أبريل - ١٩٩٨ - ص: ٦.

استغلاله نظرًا إلى ما يوفره له من إمكانيات التواصل مع جمهوره. ولا يخفى هذا الغنى الذى يؤكده فى مسرحية «الأقوال» على لسان إحدى شخصياته المسرحية: «الأقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة، إللى مرة دفلة سم. تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمارة. وتفتش العقول رمقة فيها. إللى حلوة ماء. الأقوال يا السامع لى فيها أنواع كثيرة. إللى فى صالح الغنى الطاغى المستغل. وإللى فى صالح الكادح البسيط والعامل»(٢١).

فقد وظّف عبدالقادر علولة فضاء الحلقة وجعله إطارًا تُقدم فيه القضايا المصيرية من جهة، ووسيلة تجريبية تخدم أسلوبه الفنى من جهة ثانية. وبذلك اكتسب التجريب عنده مفهومًا خاصًا، عنى فيه بالمزاوجة بين الشكل البسيط للإنسان الفلاح فى «الأقوال»، وبين معاناة الطبقات الكادحة. وفى هذا المجال يوضح «علولة» سبب لجوئه إلى هذا الشكل التعبيرى: «حاولنا فيها أن نجرب، إذا كان السرد وحده قادرًا على أن يصبح مادة للعرض المسرحى، أو إذا كان قادرًا على لفت الانتباه»(٢٢).

وهو ما تأتى له فعلاً بفضل امتلاكه لحس تجريبى كبير، وقدرة على استغلال التراث الشعبى الجزائرى فجعله يعزف عن البحث عن صيغ جمالية أخرى تدعم رؤيته الفنية التجريبية، لتظل صيغة الكورال ملازمة لجل أعماله المسرحية التجريبية ولا سيما المتأخرة منها على الخصوص.

ومن الأعلام البارزة فى المسرح المغاربى، التى تنتصب فى سماء الدراما العربية، نجد المبدع التونسى «عز الدين المدنى». وقد شغل التراث جزءًا كبيرًا فى أعماله المسرحية: «ديوان الزنج»، «ثورة صاحب الحمار»، «الحلاج»، «مولاى السلطان الحفصى» وغيرها. وقدّم لنا قراءة خاصة للتراث، كان القاسم المشترك فيها أنها تمثل «رموز المسيرة تاريخ

---

(٢١) عبدالقادر علولة: (الثلاثية) عن مسرحية «الأقوال» المسرح الجهوى بوهران - مسرحيات مرقونة بالآلة الكاتبة. بدون سنة نشر. ص: ١.

(٢٢) فى حوار مع عبدالقادر علولة. اجراه معه جمال صدقى مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٤٦ - شتنبر ١٩٩٢ - ص: ٧١.

الشعب العربى. وهى مسيرة يمكن أن نلخصها فى المواقف التالية: التمرد أو الثورة - ثم الانتصار، وأخيرًا الفشل. ويتكرر هذا الثالوث فى أغلب - إن لم نقل فى كل - مسرحياته»[٢٣].

إلا أن ما يؤخذ على «المدنى» هو إسقاطاته السياسية على واقعنا الحاضر من خلال شخصيات التراث وأحداثه.

وبصرف النظر عن هذه الثغرة فيما يخص تعامله مع مادة موضوعاته، فقد استطاع بفضل أسلوبه فى الكتابة، من إيجاد معادلات فنية تركيبية قريبة من التأليف الأدبى العربى القديم؛ ومنها تقنية «الاستطراد» أو «الاستخراج» ومعناه أن «الراوى يقص الحادثة فى خطوطها العامة، ثم يعود ليتحدث عن نقطة جاءت غامضة بغية توضيحها أو التعليق عليها»[٢٤] وهى تقنية تعمل على تحيين مجموعة من النصوص التاريخية والأغراض والأمثال والعبر وغيرها داخل المتن المسرحى. وقد أكثر المدنى من استعمال هذه التقنية، ولكننا سنكتفى بهذا النموذج على سبيل التمثيل، كما أورده فى «ديوان الزنج»:

- المؤلف: صالح بن وصيف.

- صالح بن وصيف: مَنْ؟ مَنْ يدعونى باسمى ولا يكنينى؟

- المؤلف: أنا مؤلف الديوان! كم تملك من الضيعات؟

- صالح بن وصيف: ألف ضيعة! اقطعنيها مولاى الخليفة!!!

- المؤلف: وأنت يا جعفر؟ هل فكّرت يومًا أن للحقيقة وجوهًا متعددة! وربما متناقضة؟!

- أبو جعفر بن جرير الطبرى: الحقيقة واحدة إسلامية سنية عباسية رسمية.

---

(٢٣) د. مصطفى رمضانى: جمالية التراث فى مسرح عز الدين المدنى: مجلة كلية الآداب وجدة (المغرب) - العدد ٤ - ١٩٩٣. ص: ٩٤.

(٢٤) عز الدين المدنى: مقدمة «ديوان الزنج» تحت عنوان: ديوان الزنج بيان حول استعمال الفضاء المسرحى فى هذا الديوان. الشركة التونسية للتوزيع - تونس ط٤ - ١٩٨٧. ص: ٢٨.

- المؤلف: أبا المحامد وأنت؟

- يعقوب الصيمرى: أن لى مصالح فى البصرة قد هدرت بلدًا. وأن لى ألف قنطار من الحنطة وألف قنطار من الأثاث والرياش وقد احترقت كلها فى حريق البصرة. إنى فقير.

- يحيى بن خالد: أبا جعفر العسقلانى القاضى بديوان المظالم. تقضى ولا تحكم وتنظر ولا تحسم.

- أبو جعفر العسقلانى: أتولى الإفتاء والإشارة على مولانا الخليفة المعتمد على الله...

- المؤلف: عملك فى الظاهر برىء وفى الباطن مغشوش(٢٥).

فالمؤلف يتدخل فى الأحداث لكى يقدم مجموعة من المواقف كما جاءت على لسان تلك الشخصيات التاريخية. وهو يسعى من خلال توظيفه للاستخراج إلى خدمة مجموعة من الأهداف. فالاتسخراج فى سياقه التاريخى يضىء الأحداث ويعلق عليها. أما من الناحية الفنية فهو يعمل على تكسير الخط التصاعدى للحدث. وفى كل حالة يمتد إلى المتلقى كى يحاكم الأحداث.

من هنا يتضح أن عز الدين المدنى يتعامل مع التراث باعتباره إطارًا خلفيًا لمحور اهتماماته الراهنة. فهو يتجاوز المعطيات التاريخية ليجمع بين الماضى والحاضر ليبدوان مندمجين. ولهذا الغرض لجأ إلى تقنيات إجرائية وفنية أخرى منها «التزامن» و«التركيب». فبواسطة التزامن يتم الربط بين أزمنة تنتمى لفترات زمنية مختلفة. ومن أمثلتها ما جاء فى مسرحية ديوان الزنج على لسان زعيم الثوار على بن محمد:

- على بن محمد: (متنبئًا جهمًا) لن يبقى أثر لثورة حمدان قرمط. كما ذهبت ريح ثورات أبى ذر، وغيلان الدمشقى، وصاحب الحمار..(٢٦).

أو كما نجد ذلك فى مسرحية ثورة صاحب الحمار، كما يظهره كلام

---

(٢٥) ديوان الزنج: ص: ٦٠ - ٦١

(٢٦) ديوان الزنج: ص: ٤٥

الزعيم الخارجى أبوزيد:

– أبوزيد:.... واكتب كذلك إلى على بن محمد صاحب الزنج، وحثه على قتال بنى عباس، وعلى فتح بغداد، وأخذ البصرة، وغزو الموصل والأهواز وقل له: تمسك أنت بما أنعم الله عليك فى المشرق من التأييد. فإنى متمسك أنا بما أسبغ الله علىّ فى المغرب من المناعة(٢٧).

فالمؤلف يوحد بين الأزمنة لتتعايش فيما بينها. فقد جعل الأحداث التاريخية والثورات العربية متشابهة فى حالاتها ومواقفها ومصائرها. وهذا ما يفسر كونه جعل ثورة على بن محمد تمتد إلى العصر الفاطمى فى إفريقيا. يؤكد بذلك أن حركية التراث والتاريخ مستمرة، بل وتتجاوز حدودها الزمنية الثابتة. وهو أمر يخدم مواقفه الأيديولوجية.

أما تقنية التركيب، فتبدو لنا أكثر انسجامًا مع الأبعاد الفكرية لمسرحياته. فهى عنده «تمر عملية البناء (فيه) بمرحلة انتقاء المادة وتفكيكها، ثم إعادة بنائها بشكل يكسب الأثر الجديد تكامله وانسجامه واستقلاله عن الآثار المصادر»(٢٨).

ووظيفته لا تقف عند حدود التقطيع الفنى، وإنما تتجاوز ذلك ليصبح البناء نسيجًا تتداخل فيه مجموعة من العناصر، أحداثًا كانت أم أشخاصًا أم غيرها. ومن خلالها يطرح المؤلف قضايا تتصل بانشغالات معاصرة، كما يتدخل ليعلن موقفه الصريح من قضية من القضايا كما هو الحال مع موقفه من بعض ما جاء فى كتاب «تاريخ الرسل والملوك للطبرى»، إذ استغل هذه التقنية ليجعل الطبرى يعيد النظر فيما قاله سابقًا عن ثورة الزنج ويقدم محاكمة جديدة، أو لنقل قراءة جديدة لهذه الحركة. يقول الطبرى فى المسرحية: «لقد عدت من سباخ البصرة وراعنى ما شاهدته وإنى لمراجع ما كتبته فى تاريخ الرسل والملوك، فى

---

(٢٧) عز الدين المدنى: ثورة صاحب الحمار. ص: ١٣٦.

(٢٨) محمد المديونى: مسرح عز الدين المدنى والتراث. الشركة التونسية لمطبعة الوسط – دار رسم للنشر تونس – ١٩٨٣. ص: ٦٣

شأن ثورة الزنج. أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابى، إنى غالط، فثورة الزنج لم تكن فتنة. وعلى بن محمد لم يكن خارجيًا. وعملة السباخ لم يكونوا عبيدًا. راجعوا التاريخ! راجعوا التراث! رب أنعمت فزد»[٢٩].

ومن جهة أخرى، وظف عز الدين المدنى تقنية «التضمين» وهى تقنية تتمثل فى تضمين النص المسرحى نصوصًا أخرى شعرية أو نثرية. وهو أمر يمكن إدراجه ضمن عمليات التناص بشكل عام. ففى «ديوان الزنج» وظف المؤلف أشعار ابن الرومى وأبى العلاء المعرى وغيرهما. ثم استخدم أسلوب «الانتحال» بحيث «يكون المنتحل بمثابة تعليق ضمنى يصبح فيها المتفرج حرًا فى أخذ موقف تجاه ما يحدث»[٣٠]. وقد وظّف هذا المصطلح كثيرًا فى مسرحية «مولاى السلطان الحسن الحفصى»، حينما جعل شخصية «مولاى حميدة» تقدم كلامًا منتحلاً وضعه المؤلف بين ظفرين ؛ ليفرق بين كلام الشخصية الطبيعى والكلام الدخيل:

– مولاى حميدة: (مخاطبًا) «مولاى حسن»: متى يابنى حفص كانت لكم تقاليد فى الحكم؟ كنتم ومازلتم تستنبطون الحكم عفوًا واعتباطًا، وعرضا أرضًا لاستبدادكم وظلمكم وجوركم فلكل سلطان حكم ولكل عهد سياسة، فلا تتابع ولا تواصل! فأمركم خلط فى خلط وشأنكم – إذا كان لكم شأن – خور..».

– مولاى الحسن: «هذا ليس من عندياتك، بل هو رأى ذلك الصعلوك الوصولى الذى يسمى بابن خلدون، يامنفذ! احمل «المقدمة» ادفنها واقبرها. إنها البلاء المستطير على من يطالعها!»[٣١].

ومن المؤكد أن المدنى باستخدامه لكل هذه التقنيات المستلهمة من

(٢٩) ديوان الزنج: ص: ١٠٤.

(٣٠) د. مصطفى رمضانى: مرجع سابق. ص: ٩٦.

(٣١) عز الدين المدنى: مسرحية مولاى السلطان الحسن الحفصى – الدار العربية للكتاب (ليبيا – تونس) ١٩٧٧. ص: ٥٦ – ٥٧.

التراث الأدبى يبرهن على نجاعتها وقدرتها على المسرحة، بل وعلى أن تكون أسلوبًا مغايرًا فى الإبداع المسرحى ذى الملامح العربية الخالصة، دون أن يتعارض مع بعض التقنيات المتطورة فى المسرح الغربى، كالمسرح الملحمى الشعبى بصفة عامة.

وعلى العموم فإن عز الدين المدنى وهو يستلهم التراث باعتباره الخلفية الأساسية لجل أعماله، نجح إلى حد كبير فى تقديم مواقفه الثورية من خلاله، ويجعله يمتد عبر الحالات والمواقف ليعبّر عن قضايا تهمّ مجتمعاتنا الحالية. فقد استغل مجموعة من المكونات التراثية التى تجمع بين أساليب التعبير العربى القديم وبين ما يمكن أن تختزنه قضاياه وأحداثه من دلالات معبرة. ولم يقف عند شكل ثابت، وإنما ظل مهووسًا بالتجريب على هذه الأشكال التراثية بحثًا عن الشكل الذى يلائم مواقفه وطموحاته وفى هذا الصدد يقول: «إنى لا أرتاح إلى شكل ثابت، والشكل لا يمكن أن يكون هو الآخر لموضوع آخر. إنه ليس شكلاً عالميًا ثابتًا فى كل زمان ومكان، الشىء الأساسى عندى، هى أنى لا أطمئن إلى شكل معين، لا اطمئنان وإلا كنت مجترًا أو مكررًا كالرسام الذى يرسم نفس اللوحة بطرق مختلفة»(٣٢).

وقد برهن من خلال كل ذلك على ما توفره هذه الأساليب من غنى كفيل بخدمة الجانب السينوغرافى، نحو استغلال الفضاء الدائرى المنغرس فى الوجدان الشعبى العربى، واعتماده على تقسيمات داخلية جديدة للخطاب المسرحى، كما هو الشأن فى مسرحية «ديوان الزنج» التى قسّمها إلى ثلاثة أركاح، تتوزع بدورها عبر فصلين وأربعة أطوار. أما مسرحية «ثورة صاحب الحمار»، فقد قسّمها إلى ست حركات. وهذه التقطيعات مستلهمة من الحلقات الشعبية المعروفة فى التراث العربى الإسلامى. كما استعان بمجموعة من اللافتات كى يحدد الإطار الزمكانى

---

(٣٢) فى حوار مع عز الدين المدنى أجراه عبدالرحمن بن زيد - جريدة العلم (المغربية) - الملحق الثقافى السنة ٢٦ - السبت ٩ - أكتوبر ١٩٩٣ - ص: ٦.

للأحداث، وتنظم الفضاء المسرحى. وأبعد عن فرجاته ما قد يوحى بالإيهام، إذ جعل الممثلين يغيّرون الديكور أمام الجمهور دون إنزال الستار، إلى غير ذلك من ا لإجراءات التى تؤكد خصائص الخطاب المسرحى العربى الأصيل بعيدًا عن الأشكال المسرحية المألوفة فى الغرب.

ويبدو أن الولع بالتراث أمر يتقاسمه كل المسرحيين العرب. ففى المشرق العربى يحضر التراث بقوة فى أغلب النصوص المسرحية. ففى مصر مثلاً: يعد «على أحمد باكثير» من بين أكثر المؤلفين المسرحيين المصريين اشتغالاً بالتراث، وأوفرهم إنتاجًا إلى جانب توفيق الحكيم وقد تنوعت المصادر التراثية عنده من خلال أعماله المستقاة من مختلف مصادر التراث الإنسانى. وتشكل كتاباته الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث ما بين الثلاثينيات والخمسينيات. ويمكن أن نشير فى هذا الإطار إلى بعض أعماله، نحو «اخناتون ونفرتيتى» و«روميو وجوليت» و«سر الحاكم بأمر الله» و«مسمار جحا» ورمسرحية «أوزوريس» و«الفلاح الفصيح». وهى المسرحية التى تشكل موضوع دراستنا عن مسرح أحمد باكثير. ففى هذه المسرحية ينطلق من الأسطورة الفرعونية القديمة للإله المعبود «خنوم» الذى كان يمثل خالق الكائنات الحية وحارسًا لمنابع النيل. وقد حّور المؤلف هذه الأسطورة فجعل خنوم شخصية تتغلغل فى العصر الحديث. وبذلك أصبح قناعًا جديدًا يجسد خلفية الصراع السياسى بمصر على عهد الملك فاروق. وقد بلور هذا الصراع من خلال قطبين بارزين: الطرف الأول يمثله الملك والملكة، أما الطرف الثانى، فيمثله كل من الوزير «رنزى» وزوجته «إلما». بينما يمثل «خنوم»، الفلاح الفصيح الطرف الذى يكشف عن خلفيات الصراع وملابساته. فبفضل فطنته، استطاع أن يفضح مناورات الوزير، ومحاولاته الساعية إلى الانقضاض على الحكم. فيخرج من القصر ليعقد تحالفًا مع الشعب ويحرضه على التخلص من الوزير. وتنتهى المسرحية بقضاء الثّوار على الوزير فيستتب الحكم لصالح الملك.

وقد عمد باكثير فى عمله هذا إلى توظيف الكتابة الكوميدية التى تجعل من التصوير الكاريكاتورى أسلوبًا ينتج الخطاب النقدى الموجه إلى السلطة من خلال إدراجه بعض المواقف الساخرة. بيد أن هذه المسحات الفكاهية تبدو خالية من العمق التراجيدى مادام الفعل الكوميدى قناعًا يختبئ وراءه الوجه المأساوى. فالمسرحية لا تغوص فى دلالات الكوميك، ولكنها تجعله لحظات منمقة بالتنكيت ودغدغات الضحك، كما تظهره هذه الحوارات:

- خنوم (للملك): ليت شعرى كيف اختاروك ملكًا وأنت تضحك ببلاهة ولا تزيد على قولك، دون . دون؟ قاتل الله الوراثة إنك لم تتعب فى الجلوس على هذا العرش لقد ورثته عن أبيك وورثه أبوك عن جدك فلا لوم عليك. إنما اللوم على من رضى هذه الحال من أهل هذا البلد.

- الملك (للمسجل) دون - دون.

- خنوم: لو كانت قلوب تحس لوجدتم ضربات السياط أبلغ من شكواى. ويلكم لقد شكوت لصكم إلى الوزير فمالأه الوزير علىّ. وشكوت الوزير إلى الملك فمالأه الملك علىّ، فليت شعرى إلى مَنْ أشكو الملك؟

- رنزى (ساخر): أشكه إلى الآلهة.

- خنوم: كلا بل الحق لى. ولكن ما يدرينى إن شكوته إلى الآلهة ألا أجده قاعدًا عندها يعاقرها الخمر؟ لقد ذهب العدل من الوجود كله من الأرض ومن السماء.

- الملك: دون . دون.

- خنوم: حتى الآلهة تريدون أن تحتكروهم لأنفسكم! ماذا أبقيتم لنا إذن؟ لكن خذوهم خذوهم لا حاجة بنا إليهم. لقد أخذتم منّا كل شىء الخبز والكرامة والأمن والسلامة فماذا يضيرنا إن أخذتم الآلهة؟

- الملك: دون. دون.

- خنوم: اقتلونى لا أبالى، أريحونى من هذا العذاب. أريحونى من هذه السخرية الفاجرة حيث تظلمونى وتغتصبون حقى، ثم تجلدوننى

وتتكدرون علىّ. وتكتبون كلماتى إمعانًا فى السخرية. اقتلونى وأريحونى(٣٣).

فالمؤلف إذن وهو يزاوج بين التسجيل التاريخى، وتنميط الكتابة الكوميدية بحشد من المواقف الساخرة، والرسوم الكاريكاتورية، لم يفلح فى تقديم قراءة فنية وجمالية للتاريخ الأسطورى قادرة على توفير مقومات جديدة للفرجة.

فبالرغم من أن النص استطاع أن يبلور بعضًا من الأبعاد الفكرية، غير أنه لم يحقق نفس الأهداف الأيديولوجية والجمالية التى بدونها يظل الخطاب المسرحى مطوقًا بمحاكاة الفعل المسرحى لمعرفية التاريخ الأسطورى.

وخلاصة القول: إن مسرحية «الفلاح الفصيح» وهى تستحضر لباس الأسطورة لتعكسها على العصر، لم تتجاوز الوصف والتاريخ للماضى، ذلك بأنها ارتكزت على نقل المادة التراثية. فلم تجعل هذه المادة قابلة للتأثير فى قضايا الواقع، والتفاعل معها ضمن التطور التاريخى؛ هذا فيما يتعلق بجانب المضمون.

أما البناء الفنى، فظل خاضعًا للنمط التقليدى، إذ حافظت خطية الكتابة على التسلسل المنطقى للأحداث. أقحم فى الحوار بعض الأشعار التى تبدو دخيلة فى سياقها التركيبى. كما تظهر رواسب متكلسة تنتمى إلى مخلفات المسرح الشعرى أو الغنائى. ومن ثم بدا المؤلف وهو يتعامل مع التراث التاريخى غير قادر على خلخلة أساليب الكتابة الكلاسية. ويبدو أنه لم يجهد نفسه عناء البحث عن تقنيات وأدوات تحليلية ترتبط بالتيارات المسرحية المعاصرة.

ومع ذلك تظل مسرحية باكثير ثمرة تراثية تعزز الإنتاج المسرحى العربى.

---

(٣٣) على أحمد باكثير: مسرحية الفلاح الفصيح: مطبوعات مكتبة مصر. دار مصر للطباعة - القاهرة - بدون تاريخ نشر. ص: ٢٢ - ٢٥.

وتشكل الأسطورة كذلك بعدًا خلفيًا فى مجال الكتابات العربية. فقد وظّف المسرحيون العرب كثيرًا من الرموز الأسطورية؛ لأنها صالحة لبلورة مجموعة من المواقف، وتعميق كثير من الأطروحات، وقادرة على مواكبة المسار التاريخى.

وفى هذا الإطار، استعار المبدع المصرى محمد سلماوى مادته الدرامية: الأسطورة اليهودية، فلجأ إلى شخصية سالومى من خلال مسرحيته «سالومى»[٣٤]، وذلك قصد فك رمزية هذا الموروث وربطه بأبنية الواقع السياسى المعاصر، فقد عمد إلى إعادة كتابة هذه الأسطورة وتسييسها. فاستلهم رموزها مركّزًا على شخصية سالومى، وجعلها تشترك فى نفس الخصائص السلوكية مع شخصيات تمثل هرم السلطة السياسية المصرية المعاصرة.

وكان الكاتب الإيرلندى «أوسكار وايلد» قد استلهم نفس المادة التراثية من المصادر الدينية للأناجيل القديمة من خلال مسرحيته «سالومى٢»[٣٥] التى كتبها سنة ١٨٩٧. وتروى تلك المصادر أن الملك «هيرود» طلب من «سالومى» ابنة زوجته «هيروديا س» أن ترقص له مقابل حصولها على هديتها المفضلة، فكانت رغبتها هى الحصول على رأس يوحنا المعمدان؛ لأنه لم يلب ميول أنوثتها، ورمى أمها بعار الخطيئة الجنسية، حينما تزوجت هيرود أخ زوجها السابق «فيلبس». وهو عقد زواج محرم كما تنص عليه العقيدة اليهودية... وتنتهى المسرحية فى جو مأساوى بقتل هيرود لسالومى ندمًا على جريمته.

أما محمد سلماوى فانطلق من متخيل جديد فى سياق مغاير للمرجعية الأسطورية، إذ جعل «سالومى» تغتصب عرش مملكة هيرود. وبذلك يطوعّ الأسطورة لصالح أحداث العصر. فقد ربط بين الزمنين

---

(٣٤) محمد سلماوى: مسرحية سالومى ٢: عن دار ألف للنشر - القاهرة. ١٩٩١.

(٣٥) مسرحية سالومى: تأليف أوسكار وايلد. ترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد. مجلة المسرح - العدد ٩٦ - نوفمبر ١٩٩٦. من ص ٨٧ إلى ص ٩٦.

الأسطورى والآنى من منطلق نقدى يتجاوز المعطيات الموضوعية للأسطورة اليهودية. وبذلك تخلع سالومى جلدها القديم ؛ لتصبح حالة مشابهة أو معاصرة لمعطيات جديدة تمتد إلى الزمن الراهن، فتلبس قناعًا جديدًا يورّط رأس السلطة السياسية المصرية. فسالومى الجديدة لم تذعن لأمر هيرود فترقص له، ولكنها تصبح جهازًا قمعيًا لا يعرف غير لغة القتل فى حق كل الخارجين عن سلطتها، ومن ضمنهم الثائرى الناصرى. كما أنها شخصية مستبدة تستحوذ على كل السلط، فتعيّن من تشاء وتعزل من تشاء من أعضاء مجلسها. غير أن تكريس هذا الوضع ما كان له أن يستمر؛ لأن إرادة الثوار أو الشعب حسمت الموقف لصالحها، ففتتت قواعد الحكم المتسلطة. وبذلك ينتهى الأمر بقتل سالومى.

من هنا فإن السياقات الجديدة للنص البعيدة عن الضوابط التاريخية لأسطورة سالومى تحيلنا على مجموعة من التقابلات المحايثة للعصر، كما تؤرخه فترة كتابة هذه المسرحية سنة ١٩٨٥، وذلك بالموازاة للتحولات السياسية فى ظل هذا المنعطف التاريخى. فسالومى – عند محمد سلماوى – تصبح رمزًا للمؤسسة الحاكمة فى شخص السادات. أما الثائر الناصرى فيمثل أتباع الناصرية ممن رفضوا التحالف مع السلطة الحاكمة. أما هيرود فيجسّد قناع عبدالناصر، كما يحدده سياق الجملة التالية: «فأنا الآن ملك مخلوع»[٣٦].

ومن هذا المنطلق، فإن توظيف محمد سلماوى لهذه الشخصيات ينفلت من إطاره المرجعى؛ لتصبح رموزًا جديدة تعكس قضايا معاصرة، كما يؤكده هذا الحوار الذى دار بين العبد وهيرود:

– العبد: لقد كان لمملكتكم تاريخًا عظيمًا طالما سمعنا به.

– هيرود: التاريخ وزر ثقيل نحمله على أكتافنا ففيه سجل أخطائنا وخطايانا. الأمم السعيدة هى التى لا تاريخ لها.

---

(٣٦) مسرحية: سالومى ٢: ص: ٣٢.

- العبد: لكن الأخطاء بها عبرة لمن يأت بعدكم. البشر يتعلمون من التاريخ.

- هيرود: إن ما نتعلمه من التاريخ هو درس واحد فقط.

- العبد: ما هو؟

- هيرود: إن أحدًا لا يتعلم من التاريخ(٢٧).

فالمؤلف إذن لخّص لنا نظرته إلى التاريخ من خلال آراء هيرود. فالتاريخ عنده يتجاوز الإرث الحضارى للزمن الماضى ومغناطيسيته؛ ليصبح التاريخ مرتبطًا بالآنى والحاضر ارتباطًا عضويًا قصد محاكمته بعد إبراز سلبياته. كما تجسده هذه المفارقة الغربية بين ثنائية الحق والباطل، أو بين الحق فى كونه هو الذى يمشى ويحمل الباطل. وبين الباطل فى كونه هوالذى يركب الحق ويعلوه. وقد روى لنا البستانى تلك القصة؛ ومفادها أن الحق والباطل سافرا معًا، فحدث أن أصيبا بالتعب، فقررا حمل أحدهما للآخر، فقبل الحق حمله بعد أن رفض الآخر ذلك... «ومن يومها والحق فى بلادنا هو الذى يمشى والزور يركب»(٣٨).

وحتى يكشف عن هذا الحاضر الذى يرتديه الزيف والتمويهات، عمد إلى إظهار خلفيات مصالح أفراده. كما كشف عنها هيرود عبر شهادات مختلفة:

- هيرود: ليس عليه أن يقول شيئًا فأصحاب الرتب لا يعلمون شيئًا، عليه أن يستمتع برتبته الجديدة فقط(٣٩).

- هيرود: (للبستانى) بإمكانك أن تشكر الوزير أيضًا فقد كان فى مقدوره أن يوقف قرار ترقيتك - فهذا هو عمل الوزراء، أن يمنعوا الخير عن بقية الناس حتى لا يصيروا وزراء مثلهم أو بدلاً منهم(٤٠).

---

(٢٧) نفسها: ص: ٥٥.

(٣٨) المسرحية: ص: ٥٩.

(٣٩) المسرحية: ص: ٦٠.

(٤٠) المسرحية: ص: ٦٢.

- هيرود: قبل أن يعود الحرس، علينا أن نعيد هذه الخوذات إلى مكانها وإلا أضافوا إلى اتهامنا بالجنون الاتهام بالسرقة. مما قد يزيد من فترة حبسنا.

- العبد: لا تقل سرقتها يا صاحب الجلالة.

- هيرود: بل سرقتها، فأنا ملك والسرقة حق الملوك والحكام. وأنت ألست وزيرًا فى مسرحيتنا[٤١].

فالمؤلف إذن يسعى من خلال فضحه لمظاهر الواقع وخفاياه، وكشف عالم متناقض تتجاذب فيه المصالح. وتتصارع فيه الثنائيات التى مصدرها هذا الواقع نفسه، ولأجل ذلك لجأ إلى الأسلوب الملحمى من خلال تغريب الحوارات قصد التحاور مع المتلقى، وتغذية عقله فكريًا وإثارة فضوله. ثم تجاوز سلبيات الاندماج التام مع الأحداث من خلال الفصل بين المسرحى والواقعى، أو بين التمثيل واللاتمثيل.

أما على مستوى التركيب الفنى، فقد استعان سلماوى بتقنية التركيب من خلال «تشعيب النص إلى حكايات صغرى تكون الحكاية الرئيسة فى النص».

وحتى يحرر الحوار من سكونية التتابع المنطقى، وتسلسل الأحداث، عمد إلى توظيف تقنية المسرح داخل المسرح ليكسر تعاليم الوحدات الثلاث ويدعّم حركية الفرجة. أمّا وظيفة الكورس كما يحددها البحر فى النص فتتجاوز حدود الحياد التام: ليصبح «البحر» أو الكورس فاعلاً فى الأحداث. كما أن حركاته تشكل أداة وظيفية تعمل فى تلوين الخطاب بواسطة التعبير السمعى.

وخلاصة القول: إن محمد سلماوى من خلال استحضاره للأسطورة اليهودية من منطق تحويرى ينفلت من الخلفية المرجعية التراثية، استطاع أن يفتت الماضى قصد تأسيس الحاضر وخدمة أبعاده الأيديولوجية، إذ لم يكن «هدفه إعادة تفسير التاريخ فى ضوء الحاضر، وإنما إعادة

(٤١) نفسها ص ٦٥

تفسير الحاضر فى ضوء التاريخ وعوالمه الأسطورية»[٤٢].

وبذلك برع فى تفكيك المرموز الأسطورى، وجعله يلاحق الزمن ويسابق الماضى ضمن الوعى بقدرة الزمن المسرحى على اختراق ما كان وما هو كائن من خلال الكشف عن واقع مأزوم تحركه «سالومى» الجديدة فتتقل أنفاسه عبر أوصال السيرورة التاريخية للزمن الدرامى.

أما فى سوريا، فقد تألق المبدع خالد محيى الدين البرادعى فى استلهام التراث بمختلف أنواعه، فكتب مسرحيات شعرية وأخرى نثرية تمتح كلها من التراث وتجعله قناعًا للتعبير عن قضايا معاصرة. وسنقف عند مسرحيته النثرية «أبو حيان التوحيدى»[٤٣] التى انطلق فيها من حياة هذا الأديب العربى، وما عرفته من أزمات فى ظل الأجواء السياسية المتقلبة لعصر البويهيين. فقد عاش التوحيدى منفيًا متنقلاً بين الأمصار والأقطار، مطاردًا بتهمة الزندقة، يكابد مرارة الفقر، مقموع الفكر.

ومن هذا المنطلق، عمد البرادعى إلى إبراز محنة التوحيدى ليعلق عليها هموم المثقف العربى فى القرن العشرين. فالمؤلف إذن يسعى من خلال إسقاط الماضى على الحاضر، أو عبر الربط بين عصرين يختلفان زمنيًا ويتطابقان موضوعيًا إلى الكشف عن خلل الواقع الثقافى موصولاً بأسبابه السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

بيد أن النص يبدو لنا أقرب إلى فن السيرة أو الوثيقة التاريخية منه إلى الكتابة المسرحية. ومن ثم فإن تغييب الجوانب الفنية أو الجمالية جعل النص أسير الأدبية، يفتقر إلى نظام حكائى يخضع لسرد ما كان، دون أن يتنبأ بما سيكون. وهذا ما جعل وظيفته تنحصر فى الوصف

---

(٤٢) مصطفى عبدالغنى: مسرح الثمانينيات دراسة فى النص المسرحى المصرى - عن دار الوفاء للنشر - القاهرة - ١٩٨٥. ص: ٢٨.

(٤٣) خالد محيى الدين البرادعى: مسرحية أبو حيان التوحيدى منشورات اتحاد الكُتّاب العرب - دمشق - سوريا. ١٩٨٢.

والتعليمية، فلا يكاد يظفر فيه المتلقى بغير حوارات تلطّفها المواعظ والحكم، كما جاءت على لسان التوحيدى، وهو يوازن فى إحداها بين إيجابيات العقل وسلبياته:

– أبو حيان التوحيدى: العقل آفة إذا حضر، وكارثة إذا غاب(٤٤).

أو كما فى حوار آخر يعرّف فيه الحكيم:

– أبو حيان التوحيدى: أعرف أن الحكيم يتبع ثلاثة أساليب فى التعامل مع السلطان. إما الصدق مع المجازفة، وإما الكذب مع احتقار الذات. وإما الصمت مع إيثار السلامة(٤٥).

فضلاً عن ذلك، فإن اللوحات الأربع عشرة كما اختارها المؤلف فى تقسيم الخطاب المسرحى، تبدو لنا شبيهة بالبرولوجات، فلم ترق إلى بلورة الكتابة الركحية التى تعبر بالمرئى والحركى، وتفجر علامات أخرى.

وخلاصة القول: إن مسرحية «أبى حيان التوحيدى» استسلمت إلى الكتابة الأدبية، وخضعت لتعاليم المسرح الإغريقى، إذ تذكرنا نهاية المسرحية بالسقوط التراجيدى للبطل الإغريقى. وهذا الأمر يجعل المتلقى يقع فى فعل التطهير الأرسطى. هذا عن شخصية التوحيدى، أما الشخصيات الأخرى فبدت باهتة فى سياق الأحداث العامة للنص.

وعمومًا يمكن القول: إن مسرحية «أبى حيان التوحيدى» – شأنها فى ذلك شأن – مسرحية «الفلاح الفصيح» تطغى فيها سلطة اللغة المنطوقة وحدها. فالنص يغيّب الإرشادات المسرحية، ويهمل المكونات الركحية من ديكور وإكسسوارات وإيماء وإنارة وموسيقى إلخ. وبذلك لم تتمكن هذه المسرحية فى إطارها العام من تجاوز حدود نقل الأحداث التاريخية وإعادة وصفها، بالرغم من خصوبة هذا الرمز التاريخى ودرامية مواقفه كما يشهد بذلك التاريخ، ذلك وإن كان البرادعى ذكيًا فى ربط محنة هذه الشخصية بمحنة المثقف العربى المعاصر.

---

(٤٤) المسرحية: ص: ٧٢.

(٤٥) نفسها: ص: ١٥٦.

ومادام التراث يحتل مساحة واسعة فى خريطة الإبداع المسرحى العربى، ويحق لنا أن نصوغ مجموعة من الأسئلة، ومنها ماهية العلاقة بين التراث والتجريب؟ وما مدى مساهمة التجريب التراثى فى إقامة المشروع التأسيسى؟ وما مدى انسجام البيانات التنظيرية مع رهانات التراث الحالية.

إن ما يمكن استنتاجه هو أن التراث يعد مسلكًا واسعًا فى طريق التجارب العربية ومؤشرًا قد يساعد على تأسيس بعض ملامح التجريب، إلا أنه ليس كل شىء.

وفى جانبه الإيجابى، فهو يقرّب سبل التواصل «لأن سبل التواصل التراثى، يقلل من عملية التراكم، التى هى إحدى السبل الهامة لتأصيل المسرح العربى، كما أن الوقوع فى إقليمية المسرح يقص كل الأجنحة التى تنبت للمسرح العربى»(٤٦). ثم إن تجزىء الرؤى التنظيرية، وصراعها حول أسبقية امتلاك الإبداع يحد من انتعاش المسرح العربى. ويبقى أهم عارض يصدّ الإبداعات المسرحية العربية هو نظرتها أحيانًا إلى التراث فى كونه يستعيد إنجازات الماضى. وبذلك يصبح جسدًا يربط هذا الماضى بالمستقبل. فيقطع صلته بالحاضر فى إطار: «نظرة العرب إلى التاريخ (التراث) التى هى ثلاثية دائرية أو حلزونية، وهى نظرة مناقضة للنظرة المتداولة، والتى نرى التاريخ تطورًا مستقيمًا من ماض منحط إلى مستقبل راق»(٤٧).

لذا فإن تقويم هذه النظرة ينبنى على أسس مرحلية، تهتم بإنجازات الحاضر، ولا يشدّها الماضى، إلا باعتباره وسيلة للفهم «لأننا لا ننكر أهمية التراث كمجال للاستلهام الجمالى، وكحقل للصراع الأيديولوجى

---

(٤٦) فرحان بلبل: المسرح العربى المعاصر فى مواجهة الحياة. منشورات وزارة الثقافة والإعلام السورية - دمشق - ١٩٨٤. ص: ١٦٧.

(٤٧) عبدالله العروى: ثقافتنا فى ضوء التاريخ - المركز الثقافى العربى - بيوت البيضاء. الطبعة الأولى - ١٩٨٣. ص: ١٩٧ - ١٩٨.

إلاّ أن هاته الدعوة أصبحت تشدّ المسرح العربى، إجمالاً إلى الماضى بشكل متحفى، بحيث يتحول الماضى سيّدًا يمارس سلطة قصوى على الحاضر».

بمعنى أن استلهام التراث يقتضى امتلاك منهج نقدى يؤطر علاقة المسرح بالتراث العربى، انطلاقًا من تحديد مبادئ هذا المنهج وأهدافه. وهى مسألة تتحقق بواسطة مجموعة من الشروط، تبدأ أولاً بقراءة التراث، وفهمه ثانيًا، وإخضاعه فى الأخير للتأويل الموضوعى برؤيا معاصرة متخلصة من الأهواء والإسقاطات المجانية. وبذلك سيجد «المسرح العربى أن العودة إلى التراث، واستحضاره من وراء كواليس التاريخ إلى خشبة المعاصرة. ليس إلا خطوة مبدئية ومرحلية لابد من تجاوزها لتتم مباشرة المشكلات المعاصرة بجوهرها وجزئياتها ومرتكزاتها»[٤٨].

فنقل الظواهر التراثية من أرشيف الماضى إلى زمن الحداثة لا ينبغى له أن يتجاوز مشكلاتنا المعاصرة - كما فعل به الصديقى - لأن مهمة التراث فى المسرح العربى تتحقق عبر سبيلين متوازيين: أحدهما يبدع فى اختيار المعادلات الفنية والجمالية الملائمة للتجريب المسرحى، وثانيهما يسعى إلى تحوير التراث وتطويع مصادره؛ استجابة لمتطلبات الرؤى الفكرية وإسنادها إلى مواقف عصرنا الراهن.

وصفوة القول: إن المسرح العربى بما تحققه من تراكمات على مستوى التوظيف التراثى، بدأ يشق طريقه نحو بناء الذات ويبلور الوعى الذى يجعل من هذا المسرح فى علاقته بالغرب ينتقل من حالة رد الفعل إلى الفعل، كما أن انتعاش الحركة التجريبية فى المسرح العربى خلال العقود الأخيرة بدأت تجيب على كثير من الأسئلة التى ظلت عالقة، ومنها: وعى الذات ووعى الآخر، ومسالك الخصوصية.

---

(٤٨) عبدالفتاح قلعجى: اتجاهات وطعوم مختلفة - مجلة الحياة المسرحية (السورية) دمشق العدد ٢٦ - ٢٧ - ١٩٨٦، ص: ٣٢.



الباب الثانى

خصوصيات التجريب ومظاهره

فى مسرح السيد حافظ

الفصل الأول

التيمات الأساسية فى مسرح السيد حافظ وعلاقتها بالتجريب

قبل أن نباشر البحث فى الموضوعات التى عالجها مسرح السيد حافظ، سنتوقف قليلاً عند أم الإشكاليات فى مسرحنا العربى؛ ظاهرة التجريب. فهى الإشكالية التى شغلت بال المسرحيين العرب ولازالت تشغلهم. فمن خلالها تبرز الصورة التى آل إليها مسرحنا العربى، والأشواط التى قطعها فى رحلته التجريبية.

فعملية التجريب كانت وستظل العملية التى تساعدنا على وضع «أيدينا على مفاتيح مسرحية تجيز لنا الدخول إلى عوالم غير مكتشفة»[١] تأخذ بعين الاعتبار عناصر تكوينها واختلافها عن وطأة السؤال الغربى.

ولتحقيق هذا المطلب العسير، ترد ضرورة تحرير كل إبداعاتنا العربية من الضغوط النفسية لظلال الغرب، وتمكينها من تخطى الكائن سعيًا نحو الممكن، ليخرج المسرح العربى من «حجرى رحا أخذت تطحن فيه بلا هوادة»[٢].

---

(١) عبد الفتاح قلعجى: مشروع آخر فى المسرح العربى. القسم الأول. الموقف الأدبى (السورية) دمشق، العددان ١٤٩ . ١٥٠ غشت . شتنبر ١٩٨٢، ص٩٠.

(٢) سليم كشنتر: المسرح العربى بين حجرى رحا مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٧٣ . دجنبر ١٩٩٤، ص ٥٧.

لهذا الاعتبار، تظهر أهمية التجريب. فهو ضرورة معرفية وفنية يساعد على تحقيق مجموعة من المقترحات الممكنة، لأنه يتضمن سمة التحرر من الجاهز والمألوف، فالتجريب فعل يعنى المغايرة والتجدد، ويعتمد فى ذلك على الافتراضات والاقتراحات الممكنة.

وبمقتضى ذلك، يصبح للتجريب فعالية إبداعية هامة، تزاح عن تكرار النموذج السابق، وترتقى بالذوق العام للجمهور العربى من خلال ابتكار أساليب جديدة تكون قادرة على توفير الأبعاد الفكرية المتوخاة، وتحقيق المتعة الفنية المطلوبة تمشيًا مع التطورات العالمية المنجزة فى حقل الإبداع المسرحى العالمى. ومن ثم يكتسى التجريب طابعًا ديناميًا تظهر فعاليته فى سياق ثراء دلالاته الفنية والجمالية، ومدى انفتاحه على العالم الخارجى. فالتجريب رؤية تجديدية تختبر مختلف الوسائل التعبيرية المسرحية، وتطوع مجموعة من المكتسبات التقنية المبتكرة قصد الحصول على الأدوات والآليات المطلوبة فى استيعاب الواقع وتغييره. لذا فإن أهم خاصية تتميز بها هذه الظاهرة التى توفرها مجموعة من الوسائط، كونه يتعايش فيها الأدبى وغير الأدبى ضمن تعدد قنوات الخطاب المسرحى. فالتجريب كما هو معروف لا يقف عند حدود النص الذى لا يعد إلا جزءًا من مكونات العرض المسرحى، وإنما يتبلور أكثر فى هذه المكونات. فالمخرج هو الذى يستغل بشكل أكثر إمكانيات التجريب، لأنه هو الذى يضيف إلى النص كل ما يجعله حيًا فوق الركح عن طريق تلك المكونات التى يمثل كل جزء منها نصًا دالاً ومعبرًا.

وفى هذا الصدد يقدم «باتريس بافيس» تعريفًا للمسرح التجريبى مفاده أنه: «مسرح يسخر كل الأشكال التعبيرية الجديدة قبل البحث، وذلك فى علاقتها بعمل الممثل. ومن ثم - فإن التجريب يضع تلك المكونات فى العمل المسرحى موضع التساؤل»(٢).

كما أن مهمته تقتضى الاستفادة مما يراه مناسبًا من المدارس أو

---

(٢) Dictionnaire du théater Editions sociales: Paris 1980. p. 413.

الاتجاهات وغيرها مما يندرج ضمن فعل التجريب عامة، بحثًا عن أقصى درجات التواصل مع الجمهور.

وهذا ما يقتضى من عمل المجربين، الاسترشاد بمنارات أكثر توهجًا فى مجال البحث التجريبى، بقصد اكتشاف وسائل حديثة وميكانيزمات متطورة تعى صيرورة الحركة الثقافية، ولا تقف عند حدود هضم النظريات السابقة؛ ومن ثم فإن علاقة التجريب بحرية الإبداع تجعله فعلاً متخلصًا من القيود؛ لأنه يتجاوز ثوابتها قصد بناء المغاير. لذا فإن التجريب مغامرة تتميز بطابع مشاكس ومستفز باستمرار.

بيد أن هذه المهمة لا تنشأ من الفراغ «فالعمل التجريبى الحقيقى له أصوله. وليس مجرد طفرة مندفعة، ولا يمكن لهذا العمل أن يتحقق إلا فى ضوء ما أنجزه الآخرون فعلاً فى الحقل نفسه، ذلك أنه كى تتقدم فلابد أولاً من النظر إلى الوراء[٤].

فالتجريب إذن يسعى إلى تطوير تجربة سابقة أو تجاوزها برؤية مختلفة. ولكن ذلك يقتضى من المبدع المجرب أن يستوعب الإبداع الكائن قبل الثورة عليه، ذلك بأن حركة التجريب لا تخضع للزمن الثابت، وإنما تتغير باستمرار لتتخرط ضمن ورشة كبيرة من المفاهيم والأدوات.

وإذا كان التجريب فى المسرح الغربى يلتقى فى كثير من مفاهيمه وأهدافه، فإن هناك خصائص يتميز بها عن غيره من المسارح الأخرى. فما هى هذه المميزات فى ضوء التراكمات المنتجة حتى الآن؟ وما هى علاقة التجريب فى المسرح الغربى بالمسرح العربى؟ وبصيغة أكثر وضوحًا، ما هى عناصر الائتلاف والاختلاف بين المسرح العربى والمسرح الغربى؟

قبل أن تجيب عن هذه الأسئلة، لابد أن نتوقف عند أهم المحطات التى شكلت مراحل تطوره، وماذا حقق فيها من تجارب لا سيما فى

---

(٤) جلال حافظ: ملاحظات عن التجريب فى المسرح: مجلة فصول (المصرية) عدد خاص عن المسرح والتجريب: الجزء الأول. المجلد ١٢، العدد ٤، شتاء ١٩٩٥. ص ٣١.

القرن العشرين؟

من المعــروف أن إرهاصــات التـجـريب الغـربى لم تظهـر فى المســرح الغربى إلا مع نهاية القرن ١٩ مع رائد المسـرح الفرنسى الطليعى «ألفريد جارى» واضع بذور الدرامـا الطليعية من خـلال عمله المتمـيـز «أوبوملكا Uburoi».

وقد جسـدت هـذه المسـرحية ثورة حقـيقـيـة على الدرامـا التـقليدية. وعلى النـزعة الواقعـيـة السـائدة، فسـدت كثـيـرًا من الفـراغ الذى تركتـه المدرسـة السـريالية. وقد استطاع «ألفريد جارى» أن يبتكر أسلوبًا جديدًا فى التـشـخيص، إذ اقتـرح أسلوب الأقنعـة فى التـشـخيص بدل التمـثيل المباشر المألوف، وتسللت إلى الأداء أجواء فنتازية امتزجت فيها السخرية المرحـة بالحـوارات الداخليـة، لا سـيـمـا وأن النص يتـحدث عـن سـخـرية تلمـيذ بأسـتـاذه. فكانت هذه التجـربة نقلة كـبـرى مـهـدت لميلاد المسـرح الطليـعى؛ وهـو مـسـرح كـان المؤلف الروسـى «تشـيـخـوف» قـد بشـر به من خلال أعماله الخالدة.

وأهم مـا مـيـز مـسـرحـيـات «تشـيكوف» تجـسـيـدهـا لقضـايا المجـتـمع الروسـى ومـعـاناته قـبـيل الثـورة البلشـفـيـة. كـمـا اسـتطاع أن يمـزج فى مسرحياته بين النزعة الواقعية والتعبير الرمزى، بعدما أمدها بخيط رفيع جسـد من خـلاله جو الاغـتـراب والقلق الذى تعـيشه شخصـياته. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى مسرحياته نحو: «الشقيقات الثلاث - النورس - بستان الكرز - الخال فانيا وغيرها». وقد شكلت هذه الأعمال مـصـدر إغـراء للمـخـرجـين، لا سـيـمـا الروس منهم، وعلى رأسـهم «ستانسلاسفكى وميير هولد».

غير أن التجريب فى المسرح الغربى لم يبلغ انطلاقته الحقيقية إلا مع نهاية الحربين الكونيتين بما خلفته من آثار نفسية مدمرة، وامتعاض شديد. وهى أمور أفضت إلى الإحساس ببشاعة العالم ووحشية قاتمة للإنسان الأوربى عندما «نصبت هويته الجديدة المجددة فى قالب غريب

ومرعب يدفعه بلا رحمة فى نفق التقدم الآلى المعقلن. لقد بدأ مؤخرًا اكتشاف تكويم الجثث والفظائع التى تمزق هذا الإنسان فى أعماقه الخفية. (وبهذا اقترنت) «ولادة المسرح الأوربى مرتبطة عفويًا بنشأة التحديث الأوربى، حيث تمزق الإنسان بين رحمه القديم وقالبه الجديد»(٥).

ولم تكن تلك الرغبة وليدة تشتت الواقع الأوربى، بل كانت هناك طموحات فنية تتوخى هدم السابق من المسارح الكلاسية، بدءًا بالمسرح الإغريقى، ومرورًا بالمسرح الدينى فى العصور الوسطى، ونمط المسرحيات البطولية التى عهد بها العصر الإليزابيثى، والدراما العاطفية فى القرن ١٨، وصولاً إلى الميلودراما فى القرن ١٩.

ومن الذين قوضوا مبادئ هذه المسارح، نذكر رواد مسرح العبث من أمثال «صمويل بيكيت» (١٩٠٦ ـ ١٩٨٩) و«يوجين يونيسكو» (١٩١٢ ـ ١٩٩٤).

وكان للفرنسى آنتونان آرتو، صاحب نظرية مسرح القسوة الدور الكبير فى تقويض النظرية الأرسطية الكلاسية للمسرح. فقد عاد بالدراما إلى الأصول الشرقية القديمة «البالينى بخاصة». ولم تتوقف رحلته عند حدود الأيديولوجيا، إذ استطاع أن يكون «ثوريًا حقًا، مثل كل المبدعين الكبار ولكن ثورته ليست أحادية البعد ولا ثابتة ولا مؤدلجة»(٦).

لقد فسح «آرتو» المجال أمام قدرات الجسد كى يفجر طاقاته، ويخرج عن سلطة اللغة المنطوقة ضمن فاعلية «القسوة فى تطويع قدرات الجسد الحقيقية بغرض الوصول إلى الصدق الفنى. وبهذا يصبح الجسد ـ عند أرسطو ـ بديلاً عن الفراغ. فهو إلى جانب المكونات السيوغرافية الديكور ـ الإكسسوارات الإضاءة والموسيقى وغيرها» يؤدى مجموعة من الوظائف الدلالية ويُساهم فى خلق فضاء يعوض العلبة الإيطالية.

---

(٥) روجى علساف: المسرحة أقنعة المدينة ـ دار المثلث ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٩٨٤. ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٦) عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبى. مجلة فصول العدد السالف الذكر (التجريب والمسرح) ج١. ص ٢١.

ولا يفوتنا أن نشير إلى جهود الرواد الآخرين، خصوصًا فيما يتعلق بجانب الإخراج وقضايا التمثيل، والإعداد الفنى بعامة، ومنهم رائد الثورة على القاعة الإيطالية: الألمانى ماكس رينهاردت (١٨٧٣ ـ ١٩٤٣)، والروسيين ميبرهولد (١٨٧٤ ـ ١٩٤٠) وستانسلانكى (١٨٦٣ ـ ١٩٣٨)، ويرجع الفضل لهذا الأخير فى ابتكار أساليب جديدة فى فن التمثيل، إلى جانب البولونى (جروتفسكى» صاحب نظرية «المسرح الفقير». ويعد «بريخت» أهم مبدع خالف المسرح الأرسطى والمسرح الكلاسى عامة، فإليه يرجع الفضل فى فتح الباب واسعًا أمام التجريب المسرحى، ذلك بأن المسرح الملحمى لازال يشكل مصدر إغراء لمجموعة من الإبداعات المسرحية، وحقلاً مفضلاً لها بفضل إسهاماته النظرية والتطبيقية فى مجال المسرح بعامة.

بعد هذه الإشارة السريعة إلى أهم محطات التجريب الغربى نتساءل: ما هى عناصر الائتلاف والاختلاف بين هذا التجريب فى المسرح الغربى وبينه فى المسرح العربى؟

مما لا شك فيه، أن التجريب الغربى يتميز بريبرتوار يجمع عصورًا مختلفة. وهذا ما يفسر غايته المتجهة صوب «الكفر بالمسرح التقليدى، والمسرح السائد. وهو كفر يتعداه المسرح الفن، ليشمل كل الكفر التقليدى بكل ما فيه من المفاهيم والقيم الماضوية العتيقة»(٧)، ذلك بأن المسرح الغربى خلَّف رصيدًا إبداعيًا مهمًا على امتداد زمنى طويل، كما أفرز سيلاً من الاتجاهات الفنية، والمدارس المسرحية؛ وهى صفات تخول للمسرح الغربى جواز الهدم بغية تأسيس المغاير.

ومع ذلك، فإنه بالرغم من خصوبة الحقول الإبداعية وتطور الجهاز المفاهيمى التنظيرى فى الريبوتوار المسرحى الغربى، لازال جل رواد المسرح الحديث متشبثين بأصول الفرجة القديمة. وقد استلهم «آرتو» مصادر فرجته من الأصول الشرقية القديمة المنحدرة من جزر بالى.

---

(٧) عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى ص ٩٠.

فهى فى رأيه تمثل المنابع الصافية للفرجة، لا سيما وأن الأساليب الجديدة لوثتها أصابع المدنية الغربية الحديثة. وهذا ما يشفع لنا القول بأن: التجريب لا ينشأ من فراغ، ذلك بأن التجريب لا يلغى القديم، وإنما يتجاوزه. فى حين أن قاعدة المسرح العربى تختلف فى كونه يدشن «بداية طريق البحث عن صيغة عربية فى المسرح»[٨].

ومن هذا المنطلق، فإن التجريب فى المسرح العربى يقتضى تجاوز النماذج المهيأة سلفًا، وامتطاء أساليب ملائمة تنغرس فى التربة المحلية من جهة، وتمنح من روافد طليعية تغنى حقل الممارسة العربية بثمار جديدة تستجيب للذوق العام العربى من جهة أخرى. فالتجريب هو استمرار فى البحث عن تقنيات جديدة، واستنباط مناهج ملائمة وجادة، وابتداع صياغة جمالية تتناسب مع مشكلات العصر.

ومن ثم فهو - فى جوهره - رؤية إبداعية شاملة تنظر فى مختلف عناصر الفرجة، بدءًا بالنص باعتباره بنية خطابية تتناسق أو تتقاطع فيها مستويات تلك البنية ضمن فضاء متعدد، ومرورًا بالرؤية فى مكونات الإخراج والسينوغرافيا باعتبارها تكملة للنص، أو إعادة خلق له قصد اكتشاف علامات جديدة تختفى وراء ستار النص، وصولاً إلى زعزعة عملية التلقى قصد الارتقاء بالذوق العام المسرحى العربى، لا سيما وأن المسرح العربى اليوم - كما يقول الدكتور على الراعى - «أضحى جزءًا من الوجدان العربى، ونمت له عضلات، وطال لسانه، ولم يعد ينقصه إلا أن يتاح له مزيد من حرية التعبير، وأن تنقشع عنه هذه الغمامة من عدم الثقة والرغبة فى المحاكمة، وإصدار الأحكام التى تعوق تدفق الأعمال المخلصة والجادة من أقلام الكُتَّاب الجادين»[٩].

ويجدر التذكير بأن عملية التجريب المسرحى فى الوطن العربى قد

---

(٨) عبد الكريم برشيد: المرجع نفسه

(٩) د. على الراعى: ما أعطى المسرح العربى وما لم يعط سلسلة الهلال، القاهرة، س ٧٨، أول مارس ١٩٧٠ العدد ٢، ص ٢٥.

انطلقت مع الرواد، وإن كانت الانطلاقة الرصينة لم تتبلور بوضوح إلا مع الدكتور «رشاد رشدى»، فقد استطاع هذا المبدع أن يقدم عملاً متميزًا فى نهاية الخمسينيات بشرت مسرحيته المثيرة «اتفرج ياسلام»[١٠] التى استلهم فيها شكل «خيال الظل الشعبى» وعبر من خلاله عن مضامين فكرية معاصرة. وبذلك استطاع أن يطوع هذا القالب الفنى لمعالجة قضايا سياسية واجتماعية وفنية، وكأنه يؤكد أن الأشكال الشعبية العربية الإسلامية تتضمن عناصر المسرحة على غرار الأشكال الغربية المعروفة.

وإلى جانب شكل خيال الظل الشعبى استعان «رشاد رشدى» بمجموعة من الظواهر الفنية المستمدة من البيئة الشعبية المحلية، كالأغانى والمواويل الشعبية والأذكار الدينية وجعلها تخدم قالبه الفنى لتشكل كلها بناء فنيًا متماسكًا، ولكنه - وفى نفس الوقت - استفاد من تقنيات المسرح الحديث: كتقنية المسرح داخل المسرح، والارتجال فى تنفيذ الأدوار وقيام الممثل الواحد بمجموعة من الأدوار وغيرها...

وحتى يعطى بعدًا إيجابيًا للتجريب، عمد الدكتور رشاد رشدى إلى كسر الجدار الرابع بغرض رفع الإيهام، وخلق تواصل مباشر مع الجمهور. وقد تعددت سمات التجريب فى عمله هذا، من خلال انفتاح الفضاء المسرحى على عدة مستويات روحية، كما تحدده هذه الإرشادات المسرحية فى مقدمة النص:

«ميدان من ميادين القاهرة فى عصر المماليك فى الجانب الأيسر. قهوة الشعراء، وفوقها بيت سعيد صاحب القهوة، إلى جانب القهوة محكمة وفوقها بيت قاضى القُضاة الشيخ عثمان حمزة. وفى الجانب الآخر، بيت أبو المعافى، وأخوه سيد، وإلى جانبه دكان الحلاق عبدالعال[١١]. وقد ساعد تعدد الأمكنة على إضفاء جو شاعرى للفضاء

---

(١٠) رشاد رشدى. مسرحية: اتفرج يا سلام. مطابع مؤسسة الأهرام. القاهرة، سنة ١٩٦٥.

(١١) رشاد رشدى. مسرحية: اتفرج يا سلام. ص ١٠

المسرحى، وإثرائه بمجموعة من الدلالات قصد تكثيف الأبعاد الفنية والفكرية للمسرحية.

ومن حيث اللغة، اعتمد رشاد رشدى على لغة واضحة وبسيطة، إذ زاوج بين اللغة الفصحى والعامية المصرية المتراوحة بين الشعر والنثر فى تناسق ذكى بين الشكل والمضمون معًا؛ «ذلك أن المضمون مستمد من عصر المماليك، الذى سادت فيه المحسنات اللفظية؛ من سجع وجناس وطباق ومقابلة.. كذلك فإن الشكل الفنى للمسرحية مستمد من مسرح خيال الظل. مما يحتم فنيًا ودراميًا الاستفادة من الغنائية التى يتميز بها المسرح»[١٢].

فقد استلهم رشاد رشدى خيال الظل من منطلق حداثى واستطاع أن يبعث لنا صيغة مسرحية ضاربة فى عمق التاريخ العربى والإسلامى، وقريبة من الوجدان الشعبى، حيث وظف خيال الظل فى رؤية جديدة لا تتوقف عند حدود محاكاة الواقع، وإنما تتجاوز ذلك لتعيد تشكيله فنيًا ضمن مسوغات التجريب التجديدية.

ومن هذا المنطلق، اقترن «خيال الظل» بوظيفة جديدة، إذ يصبح بمثابة الكورس فى هذه المسرحية: غير أنه لا يوظفه المؤلف باعتباره معلقًا، أو متدخلاً فى الأحداث، وإنما يوظفه باعتباره مكونًا سينوغرافيًا يقوم بمهمة الإنارة وضبط حركات الممثلين.

كما وظف شخصية سعيد «صاحب خيال الظل» من منطلق تجريبى، فهو يقوم إلى جانب الجوقة بالتدخل فى الأحداث، والمساهمة فى بلورتها، كما نجد فى هذا المثال:

سعيد: بقى فى البلاد السلطانية

أحوال الناس الاجتماعية دايمًا زفت وقطران

دا شىء كلنا عارفينه

---

(١٢) د. نبيل راغب: عنصر التراث فى مسرح ألفريد فرج ورشاد رشدى. مجلة المسرح، العدد ٧٣، دجنبر ١٩٩٤، ص ٢٧.

وعارفين كمان إن

اللى يقوله السلطان

أو خدامينه

يبقى كأنه قرآن

أنزله الرحمن

فلما الدادبان

قال على ابن النعمان.

إنه مجنون...[١٣].

أو كما جاء على لسان الجوقة:

- الجوقة: (لحن جماعى مخاطبين المتفرجين على المسرح)

ألف تحية وألف سلام.

بص وشوف

الفرق بين الاثنين

ظلم وضلال

ونور وجمال

ومين اللى عمل الفرق ده

مين اللى حقق كل ده

أنتم

واحنا

واحنا

وأنتم

المصريين[١٤].

ويبدو لنا أن الحوارات تسللت إليها لغة شعرية تمتزج بالسجع. وتتكرر فيها مقاطع شعرية تتألف من نفس التركيب فى مناسبات كثيرة.

---

(١٣) المسرحية: ص ٨٨.

(١٤) نفسها: ص ١٤١ - ١٤٢.

وهذا الأمر يؤثر سلبًا على تماسك البناء الدرامي، ويضعف من حركية توتر الصراع الدرامي، ومع ذلك فإن هذه الحوارات لم تسقط في الغنائية التي كانت سمة أغلب النصوص المسرحية العربية خلال تلك الفترة؛ لأنها تجسد لنا مجموعة من الأحداث والمواقف بكثير من الدرامية. وفضلاً عن ذلك؛ فهي لا تتورط في الأسلوب التحريضي المباشر الذي يغلب على كثير من أعمالنا المسرحية العربية.

ويمكن القول : إن رشاد رشدي استطاع أن يستلهم شكل خيال الظل ويعيد صياغته فنيًا ليسلط من خلاله أضواءه على أحداث العصر المملوكي؛ وهي أحداث أو مواقف لا يخلو منها عصرنا الراهن. وبذلك طوع مجموعة من الأساليب الفنية القديمة لصالح التجريب، كما مسّرح عدة أشكال احتفالية (كالرقص والغناء) في أسلوب حكائي يستوعب قضايا العصر، ويلبي الذوق العام للجمهور العربي.

وقد بشرت هذه الخطوة التجريبية في المسرح العربي بميلاد محاولات عدة شكلت الإرهاصات الجادة للتجريب؛ سنجد آثارها واضحة في الستينيات مع يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي ومحمود دياب وغيرهم ممن كانوا يبحثون عن قالب ملائم يؤسس مسرحًا عربيًا قائم الذات؛ ويتوحد مع الجماهير العريضة في الوطن العربي.

بيد أن هذه المحاولات سواء على مستوى الإبداع أم الكتابات التنظيرية بقيت «متعثرة حينًا وخجولة حينًا آخر؛ حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ التي أبانت عن إفلاس الهياكل السائدة في المجتمع العربي. وبذلك صار التفكير جادًا أكثر في خلق هوية متميزة للمسرح العربي»[١٥].

وبموازاة لتنامي البعث التحرري الفكر النهضوي العربي؛ تواصلت

---

(١٥) د. مصطفى رمضاني: نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة، مجلة التأسيس (المغربية) السنة الأولى العدد ١ يناير ١٩٨٧ ص ٥٩.

إسهامات المبدعين العرب على الرغم من أنها لم تستطع حتى الآن أن تشكل مذهبًا خاصًا يجمع ستات الاجتهادات المسرحية العربية نتيجة اختلاف الحقول الفنية والمرجعيات المختلفة المشارب.

على أن هذا الفعل التحررى لم يمنع من تبلور النضج الفنى الذى يتجاوز حدود مجاراة النموذج الغربى، وابتكار أشكال بكر تتلاءم مع الذوق العام، بل وتساهم فى ترقية هذا الذوق. وفى الوقت نفسه تستجيب لمتطلبات الواقع وتحولاته. وبمعنى آخر فإن صفة التجديد تبقى واردة؛ لأن كل تجريب يسعى إلى تأسيس المغاير والإبحار فى محيط المغامرة؛ دونما تقيد بضوابط محدودة، وتعاليم سلطوية فى سياق الوعى بمهمة التجريب المنوطة بـ «محاولة التحلق فوق الواقع؛ وصولاً إلى تحقيق حلم التطور الفنى الذى هو فى الوقت نفسه ليس منفصلاً عن حلم الإنسان الذى يهدف الوصول لحالة أفضل»[(١٦)].

فمن آفاق التجريب إدراك الارتقاء بالفن نحو الأفضل استجابة المبدع نفسه، ولتطلعات مجتمعه من جهة ثانية فى سبيل البحث عن شكل ومعنى جديدين يكونان أكثر ملائمة، وأكثر تعبيرًا عن قالبنا وروحنا، وأكثر كشفًا عن تيمات حياة الشعب فى غالبيته العظمى ومفارقة هذه الحياة وتخديمها التخديم الفنى الصحيح»[(١٧)]. تتضافر - بمقتضاه - هذه المسوغات فى تقديم الحيوية المطلوبة، والحركية المتدفقة فى الخلق والابتكار ليظل هذا العامل «متحركًا ما لم تتوقف عملية التجريب نفسها»[(١٨)].

لكن مهمة مثل هذه تتطلب الإلمام بحصاد تجارب إنسانية تتفاعل

---

(١٦) كرم مطاوع: على هامش المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى المقام بالقاهرة، مجلة المسرح (المصرية) القاهرة، العدد٤٧، نوفمبر ١٩٩٢، ص١١٥.

(١٧) نسيم إبراهيم: مسرح القهوة والتجريب فى المسرح المصرى مجلة الكاتب المصرية س ١٦، عدد ١٨٨، نوفمبر ١٩٧٦، ص ١٤٤.

(١٨) محمد الكفاظ: التجريب ونصوص المسرح مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب العدد ٣، خريف ١٩٨٩، ص٢٢.

فيها مختلف التراكمات الثقافية، والخبرات الإنسانية؛ لأن هذا الأمر يوفر للفنان ثراءً معرفيًا وفنيًا.

فانفتاحه على العالم الخارجي، واطلاعه على مكونات التراث العالمية المضيئة يُعَدُّ مطلبًا ضروريًا باعتبار «أن قيام أى عمل تجريبى فى ثقافة محلية معزولة ومتخلقة غير قادرة على الاحتكاك والتداخل مع الثقافات الأخرى مسألة غير ممكنة على الإطلاق.. ومن هنا فإن خصوصية التجريب تتمثل فى كونه عملاً إنسانيًا خلاقًا»(١٩).

بَيْدَ أنّ حتمية السجال الثقافى بين التجريب فى المسرح الغربى والتجريب فى المسرح العربى أفرزت سمة وَلَع المسرحيين العرب ببعض المدارس الغربية؛ وانبهارهم بالاتجاهات الأجنبية دون مراعاة للخصوصية المحلية للذوق العربى عامة. وهذا من شأنه أن يرسخ فكرة المركزية الغربية المغلوطة. «ولكى نجرب لابد أن نفعل مثل بيتر بروك أو شانيا أو بريخت؛ أى أن التجريب مرادف للانسلاخ عن الذات، وأن تقفز على ما هو مضمونى وروحى، وتعانق مع ما هو شكلانى محض»(٢٠).

ولقد كان لهذه المواقف آثار سلبية على استنباط الأبعاد الحقيقية للتجريب الذى ظن فيه البعض أنها حركة توازى العبث أو اللامعقول والغرابة الذاهبة فى صوت الإبهام. وقد ساهمت هذه الفكرة فى قص جناح الإبداعات العربية حادت بها إلى الميوعة الفنية.

وهى القاعدة التى تنطبق على مهرجان دولى من حجم ملتقى القاهرة السنوى للمسرح التجريبى الذى يغرق إغراقًا كبيرًا فى الجانب الاستعراضى؛ لا سيما وأن هذا الجانب يعد مقياسًا كبيرًا للظفر بإحدى الجوائز المخصصة فى المنافسة بين العروض.

---

(١٩) إبراهيم عبدالله علوم: عن التجريب وتداخل الثقافات: إرث مشترك حلم جامح، مجلة كلمات (البحرينية) س ١٥، العدد١ يناير ١٩٩١، ص ٣٥.

(٢٠) فى حوار مع عبدالكريم برشيد أجراه معه محمد أبو المجد، مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٧٣ دجنبر ١٩٩٤، ص ٦٨ ـ ٦٩.

ولما كان الانفتاح على الاتجاهات العالمية لا يخلو من أهمية تتجلى نتائجها خاصة فى حقل المواهب؛ فإنه من جهة أخرى ينطوى على سلبيات قد تؤدى بأغلب المبدعين المسرحيين العرب إلى الابتعاد عن الإمساك بخيط المسافة الرابطة بين الشكل والمضمون وتغريب المتلقى العربى بالابتعاد عن ذوقه باستعارة تقنيات غريبة عنه؛ لأن اقتباس الأشكال الغربية وإفراغها داخل وعاء واقعنا العربى؛ يفضى إلى نتائج عكسية تعلو فيها الكفة لصالح الشكل.

وقد تنعكس هذه المعادلة ليصبح المضمون سيدًا لصالح أكبر ظاهرة طغت على سطح مسرحنا العربى؛ وهى إلتصاق التجريب بالسياسة، حتى أصبحت هذه الأخيرة - وعلى رأى الدكتور مصطفى رمضانى[٢١] الحصان الذى يجر عربة المسرح؛ وليس العكس كما ينبغى أن يكون. ومهمة المسرح العربى، أو بالأحرى مشروعه الهام يتأسس على ما يقدمه من رؤى جمالية لا تتعالى فيها المواقف السياسية والأيديولوجيّات المغرضة، فـ «النتاج الذى يرفع شعارات هو وسيلة إعلام عليها أن تغير لافتاتها وعناوينها وسياستها الإعلامية كلما تغير حاكم... أما الفن والأدب.. فهما أقرب إلى الثبات والالتصاق بالتكوين التربوى للكائن والفرد والجماعات»[٢٢]. ولنا من الأمثلة ما نقيس عليه هذا الدعم؛ فأعمال العظماء من الأدباء والفنانين لازالت تحتفظ لنفسها بصفة الخلود، أما المذاهب السياسية التى ساقتها فقد توارت مع مرور الزمن. فإبداعات «بريخت» الكثيرة لازالت مصدر إغراء لمختلف المسرحيين على اختلاف جنسياتهم؛ بما قدمته من إنجازات مهمة فى جانب التقنيات الفنية والسينوغرافية. فى حين أن دعواتها للماركسية سرعان ما تحولت إلى خيط دخان سابح.

---

(٢١) فى محاضرة ألقاها فى طلبة السلك الثالث بكلية الآداب بوجدة المغرب برسم الموسم الجامعى ١٩٩٤ - ١٩٩٥.

(٢٢) على عقلة عرسان: سياسة فى المسرح - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٧٨ ص ٢٥.

لهذا وبعد أن وَعَى المسرح العربى وجهته، وخطورة المسالك المؤدية إليها؛ فإنه آن الأوان لأن يرسم خطاه العاكسة لجسده المتغدى من روح بيئته المحلية ومناخه الخاص به. فبعد أن عرف الإنسان العربى النوع - حسب تعبير عز الدين المدنى -(٢٣) عليه أن يولى وجهه شطر الأشكال الوفيرة التى يختزنها تراثه كى يحقق مكسب الانفلات من التبعية التى تجاوزت «حدود الدهشة والاندهاش؛ على المسرح الغربى، فلم يعد التجريب المسرحى العربى فى الشكل الذى بدأ فيه»(٢٤). وهو المطلب الذى أصبح ينادى به أغلب التنظيرات العربية التى يراود حلمها تحقيق التصورات المقترحة بما يتناسب مع الجوانب التطبيقية لأعمالها.

كل ذلك كى لا تبقى «مجرد ممارسات هلامية وغافية»(٢٥)، إذ عليها أن تتساوق «فى سياق مسرحى يراعى جدلية التفاعل بين الفن وكل العوامل التى تتحكم بالإنسان العربى وقضاياه»(٢٦). وهى مهمة شاقة لا تأخذ طريقها إلى النهج الصحيح إلا باستمرار عدد كبير من الإبداعات؛ تنم عن بزوغ نهضة حديثة للمسرح العربى التى أصبح بصيص نورها يبرز نسبيًا. غير أن اكتمال إشعاعها يظل بعيد الأمل إذا لم تراع ذاتها.

ويبدو أن أفضل سبيل لاجتناب تكرار النماذج المسرحية الغربية يقتضى الإلمام برسالة المسرح السامية بما تقدمه من أعمال تخدم المتلقى فى إطاره العام بدل اللجوء إلى تكوين النظريات، واستيراد المفاهيم الغربية عن ذوقنا.

---

(٢٣) عز الدين المدنى: مقدمة مسرحية: ديوان الزنج الشركة التونسية للتوزيع، تونس ط٤، ١٩٨٧، ص ٢٤.

(٢٤) د. شكير عبدالمجيد: المسرح العربى بين التجريب والتأسيس، مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٩٤، شتنبر ١٩٩٦، ص ٤٦ ـ ٤٧.

(٢٥) د. حسن المنيعى: عن المسرح العربى الحديث، مجلة الأساس (المغربية) عدد ١٦، فبراير ١٩٨٥، ص ٢١.

(٢٦) المرجع نفسه.

ومن ثم فإن الإجابة عن إشكالية التوفيق بين المحلى والعالمى فى التجارب المسرحية العربية؛ يقتضى استيعاب النظريات الغربية وتكييفها مع خصوصياتنا العربية والإسلامية.

وفضلاً عن ذلك؛ فإن تعدد مستويات الخطاب المسرحى يقتضى إيجاد المعادلات المناسبة بين المستويين الفكرى والجمالى باعتبارهما يشكلان نسيجًا متكاملاً ضمن مكونات الخطاب النصية والإخراجية والسينوغرافية ككل.

وتأسيسًا على ذلك؛ فإن مقاربة إشكاليات التجريب فى المسرح العربى يمكن أن نحددها فى مظهرين اثنين: فالمظهر الأول، يتحدد فى طبيعة العلاقة بين التجريب فى المسرح العربى والتجريب فى المسرح الغربى. وهو تعاقد يندرج فى سياق علاقة الذات بالآخر، وحتمية التبادل الثقافى. وهذا الأمر يطرح إشكالية إثبات الذات، وحوافز المسرح العربى فى البحث عن هويته.

أما المظهر الثانى لهذه الإشكالية، فيقترن بإيجاد مواصفات جديدة، وصيغ ملائمة للفرجة المسرحية العربية بغية خلق شروط مناسبة لاكتمال الفعل التجريبى فى المسرح العربى.

إن التجريب فى المسرح العربى يتميز بخصوصيات منفردة تكتسى خطورة بالغة؛ وهى تقدم إشكاليات متداخلة تقترن أولاها بالهم التأسيسى، أما الإشكاليات الأخرى، فيمكن أن نصلها بطبيعة التجريب نفسه، وبهاجس المجربين المرتبط بالبحث عن الصيغ المغايرة والمخترقة لحدود التجارب السابقة.

غير أن تداخل الخبرات الإنسانية، وتعايش ثقافاتها ضمن نسيج عالمى يثير إشكالاً أكثر؛ قد تتشابه بموجبه الأعمال المسرحية.

وفى ضوء هذا الكم الهائل من المبادرات العالمية والإنجازات الغربية يتعدد مدارسها ومناهجها . كيف يمكن للتجرى العربى أن يؤسس فرادته ويصبح فاعلاً فى الثقافة العالمية على غرار التجارب الإنسانية الأخرى

دون التضحية بالخصوصية الاجتماعية والثقافية والحضارية للأمة العربية؟

فى سياق هذه المهمة الصعبة - كيف يمكن للطاقات المسرحية العربية أن تخلق مسرحًا يتميز بخطاب يختلف عن قاطرة المسرح الغربى؟

إن المسرح كالحياة يتجدد ويتطور بتطور المواقف الإنسانية وتغيرها. فمنذ نشأته الأولى بين معابد اليونان، والإنسان يحاول أن يكتشف سر جاذبيته، وينصت إلى صخب أبطاله وهم يتصارعون مع قوى ميتافيزيقية تكبح جماحهم. غير أن هذا الإنسان بحكم إيمانه بقدرة التجاوز رأى أن يكسر الجدران، وينتقل إلى جوهر الصراع الذى يربطه بالحياة. وبذلك أخذت الكتابة المسرحية تكسر لحظتها الآنية لبناء واقع آخر، ومسرح آخر؛ وهو مبدؤها الذى لا تتعالى عنه، ولكنها تسمو به بعد أن تستوعبه وتنتج معرفته.

وفى الوقت نفسه تحاول أن تكسر تلك اللحظة، وتعبر عنها بطريقة جمالية تعبق بالتوتر الحاد وترفض الاجترار، كما يقول المرحوم محمد مسكين: «أن تكتب مسرحية يعنى أن تعيد بناء الأشياء والناس. إن الكتابة المسرحية هى فصل يحدث الشرخ فى السيرورة المتزنة للواقع. لهذا فهى كسر للتوازن الظاهرى»[٢٧].

غير أن هذا الأمر يقتضى وسائل جديدة قادرة على نبذ الأعراف الفنية التقليدية السائدة التى لا تستجيب للفئات العريضة من متذوقى الفن الدرامى.

وكان الدراماتورج - السيد حافظ - ولا يزال من خلال إبداعاته المتدفقة واحدًا من هؤلاء الذين جسدوا التوجه الصحيح القائم على استكمال المقومات التعبيرية الدرامية، فى أفق تأسيس كتابات واعية منذ الستينيات.

إلا أن هذه اليقظة لم تتبلور بشكل واضح، لا سيما فى ظل الأزمة

---

(٢٧) حول الكتابة المسرحية: مجلة آفاق - اتحاد كتاب المغرب - العدد ٥ - نوفمبر ١٩٨٥. ص ٧.

السائدة للمسرح المصرى الذى سادته نظرة كانت تعتقد أن المسرح «مجرد دار عرض للتسلية والترفيه، وإنتاجه لا يعدو أن يكون سلعة من سلع الربح تدخل تحت اسم تجارة الضحك والتسلية والتجميل وكسب النفلة والتحجر والجمود»[٢٨].

فوسط ضباب كثيف من الأعمال السائدة آنذاك؛ ازدهر المسرح التجارى، وكاد أن يحجب المحاولات التى انبعثت فى فجر ساده ظلام تلك الفترة. وقد لعبت الدولة دورًا سلبيًا ساهم فى انحسار المسرح الجاد بسبب الحملات المعادية لكُتّاب المسرح، والممارسة الرقابية للنصوص المسرحية. كما ساهمت الهياكل التنظيمية لمؤسسات المسرح فى انحدار المستوى الثقافى[٢٩]. وبذلك ساهمت سياسة التهميش فى «انحسار المسرح الجاد، وانطفاء الجذوة الثقافية للإنتاج المسرحى عمومًا»[٣٠].

وتتصالح أوضاع أخرى لترسيخ الوضع فى المسرح المصرى - على وجه الخصوص، والمسرح العربى عمومًا - ألا وهو فساد الذوق الفنى للجمهور المقبل على هذه الأعمال التجارية. ومما يزكى هذا التدنى الملحوظ أن الجمهور يظل سلبيًا وبعيدًا عن المشاركة فى الخلق والإبداع.

فضلاً عن ذلك، لم تحقق حركة التأليف المسرحى فى الساحة المصرية أهدافها المنوطة بها. فقد فشل ثلة من المؤلفين من أمثال محمد عنانى وسمير سرحان وعبدالعزيز حمودة وفوزى فهمى وعلى سالم وغيرهم فى بلورة وعى فنى واضح، ونضج جمالى يستجيب للدراما المعاصرة، ويفى لمتطلبات الواقع الجديد؛ وإنما سقطت إبداعاتهم فى فخ

---

(٢٨) نعمان عاشور: حقيقة المسرح فى الستينيات مجلة الدوحة (الدوحة) قطر، السنة الرابعة العدد ٤٨، دجنبر ١٩٨٦، ص ٦٩.

(٢٩) نعمان عاشور: المسرح والسياسة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٦٩ وما بعدها.

(٣٠) مصطفى عبدالغنى، المسرح المصرى فى السبعينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٨٧. من ص ١٤ إلى ص ٢١.

الإسقاط السياسى والاستعراض التراثى المباشر فى غالب الأحيان[٣١].

ويبدو أن هناك عوامل متعددة لخصت بـ«أوزوريس[٣٢] إلى أن يخرج من قاع النيل كى يعانق إيزيس»[*] التى يقول عنها السيد حافظ: «فعشيقتى إيزيس تهبنى فى كل رحلة سرًا من أسرار الحقيقة، تهبنى رفضًا منقوعًا فى شريان الوعى»[٣٣].

فقد كانت إيزيس ـ أو مصر ـ هى التى أمدته بخصوبة الفن، وألهمته ينابيع التجريب الصافية التى كدرها احتكار المتطفلين. وفى هذا يضيف السيد حافظ: «جيلنا من الكُتَّاب الذى لم يظهر إلى الآن؛ جيل رائع ملىء بأشياء خفية مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية؛ لأن الهيئة احتكار للمفلسين فكريًا. والثقافة الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شىء فى الأقلام»[٣٤].

تسلل هذا الفتى الإسكندرانى إذن بين أحشاء الدروب المقهورة، وفتح عينيه على الكتابة وعمره لا يتجاوز ربيعه الثانى والعشرين. فأعلن بذلك عن قرب نهاية خريف المتطفلين. وكانت الانطلاقة مع إحدى المسرحيات التى دخلت التجريب من بابه الواسع، ويكفى عنوانها المثير دلالة على ذلك «كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى» سنة ١٩٧٠.

---

(٣١) مصطفى عبد الغنى: المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٣٢) أوزوريس: لقب أطلق على المبدع السيد حافظ.

(*) أسطورة إيزيس وأوزوريس: أسطورة مصرية قديمة تعود جذورها إلى العصر الفرعونى: وتتلخص هذه الأسطورة فى رحلة إيزيس بحثًا عن أخيها وزوجها أوزوريس. وقد عرف هذا الأخير بحبه للشعب. فهو الذى علمهم زراعة القمح. وكان لهذا الأمر بالغ الأثر على نفسية ست وهو أخ أوزوريس. فأقدم ست على تدبير مؤامرة ضد أخيه، وبلغ الأمر إلى أن يرمى تابوت أوزوريس فى قاع النيل، فراحت إيزيس تبحث عن التابوت وتمكنت من العثور عليه، فوجدت أوزوريس أشلاء مقطعة. لذا دعت الإله (رع) كى يعيد له الحياة، وفعلاً تم بعث أوزوريس من جديد إلى الحياة وأصبح منذ ذلك ملكًا على الموت فى العالم الآخر. نقلاً عن كتاب: مسرح نجيب سرور لعصام الدين أبو العلا، مكتبة مدبولى. القاهرة، ١٩٨٩ ص ٥٩ ـ ٦١.

(٣٣) مقدمة مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى، السيد حافظ، الطبعة ٢، سلسلة رؤيا، الإسكندرية ١٩٩٠، ص ٩.

(٣٤) فى حوار مع السيد حافظ أجراه معه محمد جبريل، المرجع السابق، ص٢٨.

ولم تكن هذه الباكورة لتسلم من الهجوم الشرس، بل والرفض القاطع. فخلال الندوة التى أقامتها جمعية الدراما بالقاهرة لمناقشة هذه المسرحية انطلقت سهام النقد معلنة عن مقاطعة مثل هذه الأعمال. وقد قام المبدع على سالم خلالها ليعلن رفضه لمثل هذا التجريب المسرحى لأنه «تخريب فى المسرح، وفى عقلية الجمهور، ولن يقدم هذا العمل، إننى لو حكمت لطلبت إطلاق النار على مثل هذه الأعمال التى لا تبتنى الإنسان ولكنها تهدمه»[٣٥].

لقد كانت تجربة تخريبية للشكل المسرحى السائد، ولكنها كانت تسعى إلى التبشير بأسلوب جديد فى الكتابة. وبذلك كانت هذه المسرحية تمثل سابقة تسمو بعقل الجمهور وبذوقه من أجل بناء تصور جديد وذوق مغاير ونمط مخالف للسائد والجاهز فى المسرح العربى. فالمسرحية تؤكد هذا الجانب التجريبى. فـ «شخصية المذيع» فى المسرحية فقدت تواصلها مع العالم، ولم تستطع أن تعبر عن طموحاتها الفنية لاصطدامها بأرض الواقع. وكانت رحلتها شبيهة بالحلم. لهذا قرر المذيع - الذى هو صوت الكاتب نفسه - أن يوقف عجلتها. وهو موقف طليعى يعكس طموحات السيد حافظ المُصِرّ على تقديم المغاير والجديد بأسلوب يراعى حلم المتلقى العربى المؤمن بالجديد. وهذا ليس غريبًا من مبدع خرج «من خميرة أرض النيل كالصاعقة، أو كالنار على الشارع المصرى وكان يلتقط أنفاس البحر، ويحمل نهر الكلام والرؤيا، ويحمل موجات الإبداع للشارع الثقافى العربى. وقد اقتحم المسرح الطليعى حتى يكشف القناع عن الحرف العربى، والظلام عن الاستعارة ويمحو الضباب عن الكتابة»[٣٦].

وقد استطاع السيد حافظ - من خلال هذه المسرحية الشبيهة -

---

(٣٥) السيد حافظ: مقدمة مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى، ص ٢٣.

(٣٦) شادى بن خليل: السيد حافظ والبحث عن دور للمسرح الطليعى العربى، كتاب السيد حافظ: مسرح الطفل فى الكويت للسيد حافظ، دار الثقافة الجديدة، الإسكندرية، ١٩٨٦، ص ٦٠.

بالكارت بوستال - كما يصفها أحد النقاد[٣٧] أن يغرس بذورًا تجريبية جديدة، ويختزل تركيبات الواقع البئيس بطريقة غير معهودة. فقد أبرز مظاهر التجريب بشكل مثير، لا سيما حين وظّف أشياء جامدة لكرسى - فانيلة - مثلثات - ميكروفون...) باعتبارها معادلات لأبطال بشريين. وهو توظيف ذكى استطاع من خلاله السيد حافظ أن يفجر اللغة بكل ما تحمله من أبعاد رمزية وإيحاءات مكثفة لتعكس بكل مرارة مفارقات «العصر الذرى الحجرى (البرونزى الملامح) فى القرن الفوضوى، فى أرض اللامحدود الملوث!!»[٣٨].

ولم يكن هدف المؤلف مجرد التمرد على أشكال القوالب الراكدة، بل كانت هناك عوامل أخرى ساقتها الظروف الاجتماعية والسياسية المثقلة بأسئلتها الكثيرة فى ضوء التناقضات والإحباطات المتواصلة للمجتمع المصرى بخاصة، والمجتمع العربى بعامة.

وسنحاول أن نكشف عن علاقة التجريب عنده بهذه العوامل، وكيف ساهمت فى تطوير تجربته الإبداعية فى مجال المسرح.

١. السيد حافظ وقضايا الإنسان المعاصر:

(أ) نكسة حزيران : أسباب السقوط، وعوائق النهوض:

تشكل هزيمة حزيران ١٩٦٧ منعطفًا خطيرًا فى تاريخ الأمة العربية. فقد كانت بمثابة الخنجر الحاد الذى طعن جسم أمتنا، فتحولت دماؤنا إلى أنهار من اليأس؛ والعجز المميت لجيل هذه المرحلة. ولما كان قدر السيد حافظ أن يعيش مرارة هذه الهزيمة وما قبلها وما بعدها، فقد جاء تاريخه «محفورًا بالدم والدموع فى السجل المعاصر للأمة العربية بحروف من ذل وعار؛ ضياع فلسطين وقيام إسرائيل.. كاتبنا إذن من

(٣٧) كمال النجمى: هذا الكاتب الجديد. ورد المقال فى كتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى. ص ٨٥.

(٣٨) السيد حافظ: مسرحية: كبرياء التفاهة.. ص ٤٦.

جيل عاش صباه، أو يعيش شبابه ملتاعًا يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية القومية»[٣٩].

تسلل هذا النورس إلى عالمنا المحبط وهو يكابد جسده الكليم الذى «لمعت فى عيونه ابتسامة الأمل فى حياة أفضل. ولكن أمله سرعان ما أصيب لا أقول بخيبة أمل، ولكن باليأس الكامل من كل ما كان أجداده وآباؤه وإخوانه الكبار، بل وفى إمكانية كل ما أفسده التاريخ»[٤٠].

وقد احتفى السيد حافظ بالقضية العربية الفلسطينية، وبالهزيمة فى العديد من الأعمال نذكر منها: «حكاية مدينة الزعفران»[٤١]، «علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا»[٤٢] «الحانة الشاحبة العين، تنتظر الطفل العجوز الغاضب»[٤٣] «حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان»[٤٤].

وبدءًا يمكن أن نلخص نظرة السيد حافظ إلى التجريب من خلال مقاربتنا لأعماله المسرحية فى كونها تتميز بطابع ثورى ضد أشكال الانهزامية والتصدع. فهو مسرح جرىء فى رصد الواقع والتغلغل فيه. وليس غريبًا عن مبدع مثل السيد حافظ أن يستوعب شروط التجريب ويعكس الأهداف الموضوعية والفنية المعاصرة. ويفى بتغطية كافة مكونات الخطاب المسرحى.

ويمكن أن نحدد الإطار العام لمظاهر التجريب فى مسرح السيد حافظ من خلال تقديمه لمسرحية «حبيبتى أميرة السينما»، إذ يقول:

---

(٣٩) سعد أردش: مقدمة مسرحية حبيبتى أميرة السينما، مركز الوطن العربى للنشر والإعلام، رؤيا، الإسكندريةالطبعة ٣، ١٩٨٢، ص ٥.

(٤٠) نفسه: ص ٥ . ٦.

(٤١) السيد حافظ: مسرحية حكاية مدينة الزعفران، سلسلة رؤيا، الإسكندرية، ط ٣، ١٩٨٢.

(٤٢) السيد حافظ: مسرحية علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا، مطابع صوت الخليج الكويت، ١٩٨٢.

(٤٣) السيد حافظ: الحانة الشاحبة العين (مسرحية)، مطابع صوت الخليج الكويت، ١٩٨١.

(٤٤) السيد حافظ: مسرحية حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة والإنسان. أدب الجماهير، الكويت ١٩٧٩.

«مسافر أنا عبر المعانى، الحروف القرون إنسان. وحين بدأت عرفت الصمت لونى والضوء والمخاطر زادى. وسب المجوفين صيحة البحث لى. أهضم القديم، أتجشأ الحديث، أتقيأ معنى الأمس حين يولد اليوم حبيبتى لم تعد الموافقة إلاهية العطاء. لم يعد الاستيعاب جديرًا بالتقدم، لم نعشق الأحزان والغموض والهبوط. لم نعشق الطلاسم والتزييف، لن نهزم اليوم؛ لأننا أنا وأنت فى هجرة الميلاد مسودة التاريخ»(٤٥).

فهو من المبدعين المتسلحين بشعلات من الفكر المتحرر من رواسب الجمود ومزالق الهبوط. وهو مؤمن بمعركة الفكر فى حلبة صراع الواقع. لذا فهو مسرح مؤهل لأن يكون تجاوزيًا؛ لا سيما وأن التجريب يقتضى استيعاب قضايا العصر قصد تجاوزها من منطلقات فنية قادرة على امتلاك شروط هذا التجاوز.

فضلاً عن ذلك فإن مسرح السيد حافظ يعبر عن قضايا إنسانية مختلفة، تعكس هموم كل الفئات (الأنا وأنت). وهى ميزة تجرده من كل تحيز أيديولوجى ضيق.

وتجسد مجموعته المسرحية «الأشجار تنحنى أحيانًا» ـ التى تضم تسع مسرحيات تجريبية وتتكون من ستة تصريحات ـ الاتجاه العام لهذا المحور. غير أنها تلقى الضوء على مجموعة من التفاعلات الاجتماعية والسياسية التى ظهرت عقب النكسة، وهو ما سنحاول أن نقتبس بعض جوانبه من خلال هذه المجموعة التى كتبت تحت أثر هزيمة ١٩٦٧. وقد جاءت على الشكل التالى:

- رجل ونبى وخوذة.
- مسرحية امرأة وزير وقافلة.
- مسرحية طفل وقوقع وقزح.
- لهو الأطفال فى الأشياء شىء (التصريح الأول).
- تكاتف الفثاثة على الخلق موتًا (الثانى).

---

(٤٥) السيد حافظ: مسرحية حبيبتى أميرة السينما. سبق التعريف به. ص١٩٥.

- خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى (الثالث).

- محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة سحب فى شرنقة حبنا ميلاد (التصبريح الرابع).

- تعثر الفازعات فى درب الحقيقة بحث. (التصريح الخامس).

- الأشجار تنحنى أحيانًا (التصريح السادس)[٤٦].

وحتى نرصد أكثر أهم تجليات التجريب فى هذه المجموعة المسرحية، سنحاول معالجة أهم الطروحات الفكرية فى علاقتها بالاجراءات الفنية ضمن مقاربة تحليلية للسياق العام الذى تحدده هذه المجموعة. وهى مقاربة أولية ستكون بمثابة خطوة نحو مدخل الكتابة لنلج فضاءات شاسعة تقتضيها عملية التجريب.

فى البدء يمكن القول : إن مسرح السيد حافظ يخضع فى مجمله لمواصفات التجريب. لذا جاءت المجموعة متسلحة بفلسفة جمالية تستوعب الحياة، مادام أن التجريب - والفن عمومًا - يقتضى معرفة الحياة.

وقد كان السيد حافظ من المتشبثين بهذه الفلسفة، إذ لازال من الذين حنكتهم ضراوة الحياة تحت أثر نكسة حزيران.

وبموازاة ذلك، جاء تمرده عنيفًا على القواعد التقليدية المسرحية؛ تمردًا لا على مستوى الكتابة فحسب - وإنما على مستوى الفن المسرحى عمومًا.

ومن هذا المنطلق جاءت هذه المجموعة موصولة بالواقع الهجين والمركب. لذا كان ضروريًا أن يبحث المؤلف فيها عن الفنيات المركبة ليؤسس رؤيته الفكرية والجمالية معًا، لا سيما وأن علاقة الفن بالواقع لا تحقق أهدافها المرغوبة: إذا لم تتسلح بوعى نقدى يسعى إلى تعرية هذا الواقع وفضحه من أجل تغييره - مادام التجريب يقتضى هذا الشرط.

---

(٤٦) السيد حافظ: مجموعته المسرحية "الأشجار تنحنى أحيانًا"، مطبعة الفتح فيصل، الهرم، القاهرة ١٩٩٢.

لهـذا فـإن الحـديث عن المسـتـوى الفكرى يحـيلنا على الموقف الأيديولوچى للمـؤلف. فـأين يمكن أن نضـع الإطار الأيديولوچى للسـيـد حـافظ انطلاقًا من الأبعـاد الفكرية الواردة فى هذه المجـمـوعـة ضـمن مقاربة إشكالية علاقة التجريب بالسياسة؟ هذا ما سنحاول التعرف إليه لاحقًا.

فالمجموعة تعكس من خلال سياقها العام فترة قاسية اجتازتها الأمة العـربيـة بعد انهـزامـهـا فى مـعـركة أسطورية فى التـاريخ العـربى. وهى تتزامن مع السنوات العجاف التى أعقبتها (١٩٦٨ ـ ١٩٧٢). فقد اتسمت هذه المرحلة بعدة انقلابات سياسية رسخت: اندحار الأحلام الناصرية، وتواصل مـؤشـرات انهـيـار الأنظمـة العـربيـة، وتمزق الهـيـاكـيل الفكرية والاجتماعية:

ولم تكن الأمـجاد الغابرة قادرة على مسح دمع أعين الأمة العربية، ولم يكن مجدها التليد ليدفع عنها هول العاصفة. ولم تكن حتى الأهرام ولا أبو الهول يقيها مع حر الشظايا المتناثرة فى سمـاء أرضهـا التى كنا ننتخر فيها آباءنا الهاربين فى تيه السراب:

ـ الرجل: أبويا فين. أبونا مين؟

ـ الألوان: أبوك العظيم. وجدك العظيم فى كل العصور.

ـ الرجل: اتكلموا بلغة أفهمها.

ـ الأسود: أبوك العظيم وجدك الأعظم صاحب التراث الخالد.

ـ المرأة: عظيم ازاى؟

ـ الأسود: فى الموسيقى.

ـ الأخضر: فى الشعر.

ـ الأصفر: فى كل شىء يخطر على بالك.

ـ المرأة: أبوك كان فارسًا.. عملك إيه!؟

ـ الرجل: خلانى راجل!

ـ المرأة: ساب لك تماثيل معابد وأعمدة رخامية. نام واستريح.

- الأسود: حاول أن تشعر أنت مين ولا تفكر[٤٧].

ينطلق السيد حافظ إذن من وعى تجريبى جرىء يتلخص فى نقد الواقع وتجاوز الفكر السائد.

لذلك فإن المعركة الحقيقية تتجسد فى مواجهة الواقع الجديد بحزم كبير للخروج من دوامات الزيف والانتشاء بالإنجازات الحضارية السابقة، كما نجد ذلك فى هذا الحوار المباشر مع الجمهور:

- الرجل: (يشير إلى سيدة فى الصالة) شُفتك ساعتها لما شفت حبيبتى. آسف شفتك صمت واجم فى لحظة همس تراب الأرض وانت نسيتى (يتحرك إلى متفرج آخر) شفتك صمت واجم فى لحظة طلقة رصاص الرعب فى حضن مارتن لوثر كنج. لكن انت ساعتها أكلت جيلاتى»[٤٨].

فارس ١: الرياح نائمة والسماء مغلقة الأبواب أمام عباد الله المذنبين والنجوم تترقب الدوامات المزيفة من الدعوات والأمواج فى الماء تترقب مهزلة الإنسان»[٤٩].

لذا يشعرنا السيد حافظ بأن معركتنا هى فى الحاضر، وأن بناء المجد لا يتم على أنقاض الماضى، (لأن عصر النبوة قد انتهى. المجد لقيصر والملك لسليمان)[٥٠].

فهو ينبهنا إلى أن أحلامنا فى الربوع الخالية لم تكن إلا كوابيس لحلم مزيف سرق من أعيننا حقائق الحاضر وحجب عنا مدارك الوعى. وبهذا تجددت المأساة حتى تبين لنا أننا «لسنا سوى كم هائل من التناقض والقلق والفكر الغريب تغطينا سحابة كاذبة»[٥١].

---

(٤٧) السيد حافظ: مسرحية امرأة وزير وقافلة، ص ٤٢ . ٤٣.

(٤٨) السيد حافظ: مسرحية رجل ونبى وخوذة، ص ٢٣.

(٤٩) خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.ص ١٨١.

(٥٠) نفسها، ص ١٧٧.

(٥١) السيد حافظ: مقدمة مسرحية هم كم هم ولكن ليسوا هم الزعاليك. طبعة أدب الجماهير، الكويت، ١٩٧٩، ص ١٢٠.

وفى سياق هذا الحدث، يكشف لنا عن أهم الأسباب المؤدية إلى هول هذه الفاجعة التى تعددت أطرافها، وإن كانت القيادات العسكرية والأجهزة الحكومية لها اليد الطويلة فى تحمل المسئولية التى تهاوت على إثرها أطلال الأحلام الناصرية. فسواء أكان الملك عبدالناصر نائمًا أم ميتًا، وسواء أقاد هو السفينة؛ أم أن الريان المساعد قد ضل الطريق وغرق، ومهما تعددت الأسباب؛ فيبقى الموت واحدًا:

- الفارس ٢: (باستفزاز) أى ملك!؟ الملك كان نائمًا!

- الفارس ٣: فى سريره الخشبى، يحمل فى عينيه صمودًا ممتدًا كمنارة.. وشعاعًا منكسرًا بلا أرجل(٥٢).

- فارس ١: (يشير إلى الجمهور) هذا هو الملك على الشاطئ كان وكان يحمل سفينته ثلاثة من العبيد عبد أصفر وعبد أسود، والثالث أبيض... ثلاثة من العبيد صفر سود، بيض(٥٣).

- فارس ١: مازال الملك نائمًا فى القاع والمدينة تأكل الجرذان والنبيذ.

- فارس ٣: فى القاع كانت قطع اللحم.

- فارس ٢: ألقى العبيد الثلاثة الأصفر والأبيض والأسود.

- فارس ١: (كأنه يرى السفينة فى الماء، السفينة فى الماء فى البحر تدور كعادتها. الملك يغرق فى الماء(٥٤).

وبمقتضى ذلك، تصبح المسئولية ملقاة على أعباء الجميع. وقد استطاع السيد حافظ من خلال امتلاكه لرؤية جديدة فى تحليل الواقع أن يحيط بهذا الجانب إحاطة شاملة؛ وعمل تبعًا لذلك على ابتكار أسلوب تجريبى يتوجه فيه الخطاب إلى كافة الشرائح الاجتماعية. لذا إلتجأ إلى المأثور الشعبى قصد إيقاظ هذه الجماهير، كما تحدده الحكاية الشعبية (حسن ونعيمة) المعروفة فى الأدب الشعبى المصرى.

---

(٥٢) السيد حافظ: مسرحية خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى. ص ١٧٣.

(٥٣) نفس المسرحية. ص ١٨١.

(٥٤) نفس المعطيات. ص ١٨٧.

وهى حكاية تجسد وفاء الحبيبين لبعضهما؛ بالرغم من غدر أهل نعيمة بحسن بعدما نفذوا فيه حكم القتل. غير أن نعيمة تظل متمسكة بحبها له حتى بعد مقتله وتنتهى هذه المأساة بأن تخفى «نعيمة» رأس «حسن» بعد أن وضعته فى رقائق من الحرير(٥٥).

وقد استطاع السيد حافظ أن يقرن بين هذا الحدث المنتمى للذاكرة الشعبية وبين الوظيفة الدرامية له؛ قصد التمهيد لخط حدثى فرعى يخدم الفكرة الأساسية للمسرحية. وهو يرمى من خلال تجريب هذا الشكل الدرامى إلى وضع تقابلات بين الحكاية الشعبية من جهة، وبين الفكرة التى يورد إيصالها برؤية جديدة:

- مجموعة ٢: الشاطر حسن كان نايم فى عيون ست الحسن والجمال تعرفش سكران.. تعرفش غفلان.. المهم أن الشاطر حسن كان موجود ومش موجود عجبى عدى ده زمان(٥٦).

كما أنه يربط خيوط الذاكرة الجماعية بذلك المأثور باعتباره إنتاجًا جماعيًا يجسد حضوره واستمراريته بين الأجيال بشكل متواتر. لذا فإن مسرحة مضامين المأثور الشعبى وأشكاله تعد مؤشرًا إيجابيًا يربط جسور الماضى بالحاضر؛ قصد إيقاظ الذاكرة الشعبية. فحكاية حسن ونعيمة تختزن كثيرًا من المعانى والقيم الإنسانيةالسامية. وقد ظل اسم حسن مقرونًا فى الذاكرة الشعبية المصرية بعدة خصال تجسد الوفاء والتضحية والشرف لذلك يسعى المؤلف من خلال الرجوع إلى المحفوظ الشعبى كى يبعث تلك الصفات النبيلة؛ من منطلق عصرى يعيد إنتاج معرفة ذلك التراث المتداول فى ضوء حياتها المعاصرة حتى تستقر فى ذهن المتلقى أبعادها، ويستوعب أهدافها.

فضلاً عن الحكايات الشعبية؛ قدم لنا المؤلف - أيضًا - مجموعة من الأمثال الشعبية التى يحفظها المأثور الشعبى المحلى، وذلك قصد تقريب

---

(٥٥) عصام الدين أبو العلا: مسرح نجيب سرور. مرجع سبق ذكره، ص ١٦٨ - ١٦٩.

(٥٦) السيد حافظ: مسرحية رجل ونبى وخوذة. ص ١٢.

الفرجة إلى الجمهور مهما اختلفت مستوياته الثقافية والطبقية، مادامت القضية المطروحة هى قضية وطنية تهم الجميع. وقد قدم لنا مجموعة من النماذج، وسنكتفى ببعض منها على سبيل الاستشهاد، ومنها قوله: «الثعلب فات فات وفى ذيله سبع لفات، والدبة وقعت فى البير وصاحبها راجل خنزير[٥٧]. ويقترن مفهوم هذا المثل فى الأوساط الشعبية بعدم القدرة على الحصول على الشىء، بعد فوات الأوان. وهو نفس موقف المؤلف من الحرب، إذ كان الجميع يتوقع نصرًا محققًا، غير أن الآية عكست تلك التوقعات. كما أدرج المؤلف مثلاً شعبيًا آخر، يتلخص فى العبارة التالية: «خُد البِزّة واسكت.. خُد البِزّة ونام»[٥٨]. وهى أغنية شعبية ترددها الأمهات أمام الأطفال الصغار كى يناموا. وقد وظفها هنا بأسلوب لا يخلو من سخرية؛ ليدين المواقف المتخاذلة لكل الفئات الاجتماعية.

فالمؤلف يسعى من خلال تجريب المأثور الشعبى إلى إبراز أنساقه الفكرية من أجل استيعاب معطيات الظروف الراهنة. فضلا عن ذلك؛ فإن وظيفة المأثور الشعبى كفيلة بتحقيق تظاهرة احتفالية تنتقل بالفرجة من إطارها النخبوى لتحتضن كل الفئات الشعبية على حد سواء؛ قصد إرساء جماهيرية الفرجة وشعبيتها. كما تبدو هذه التضمينات مرنة فى إثراء بلاغة المتخيل المسرحى لدى المتلقى. وهذا الأمر ستتبلور نتائجه أكثر زمن العرض المسرحى.

لذا فإن تجريب المأثور الشعبى فى مسرح السيد حافظ له وظائف موضوعية؛ وأخرى جمالية تكسر نمطية البناء الكلاسى، شأنها فى ذلك شأن الميثولوچيا القديمة.

وقد وظّف السيد حافظ لهذا الغرض كثيرًا من الأساطير القديمة غير الإغريقية (إيزيس وأوزوريس، وأسطورة نفرتيتى المصرية.

---

(٥٧) السيد حافظ: مسرحية رجل ونبى وخوذة، ص ١٠.

(٥٨) نفسها، ص ٢٣.

وأدونيس، وعشتار البابلية).

وهذا التنويع يعد خروجًا أوليًا عن نمطية التوظيف الأسطورى للميثولوچيا الإغريقية؛ كما نجد فى جُلّ الأعمال المسرحية العربية.

ومن هذا المنطلق استطاع أن يجرب الأسطورة ويلبسها ثوبًا جديدًا من منطلق تحويرى؛ قصد إمداد نصوصه بشحنات درامية تعيد صياغة الوجود الإنسانى، وتكشف عن جوانبه المقصية. وبمقتضى ذلك فهو لا ينظر إلى الأسطورة أو المأثور الشعبى باعتبارهما سلوكيات إنسانية ثابتة، ولكنه يوظفهما توظيفًا جديدًا باعتبارهما مرجعيات محايثة للعصر الراهن، كما أنهما يتدرجان فى سياق البناء العام للنص.

وقد وظّف أسطورة إيزيس وأوزوريس(٥٩) الفرعونية ليستلهم منها كثيرًا من المواقف.

من المعروف أن اسم إيزيس ارتبط بالتضحية والوفاء من رغم ما قاسته من معاناة من أجل إنقاذ حياة زوجها أوزوريس، بينما يظل اسم أوزوريس مقرونًا فى التاريخ المصرى القديم برجل أفنى عمره من أجل خدمة بلده وشعبه، ومن أجل تقدمه وتحضره. فإيزيس وأوزوريس شخصان اجتمعت فيهما صفات تكاملت فيها روح الوطنية والإخلاص والتضحية. ومن هذا المنطلق بنى المؤلف رؤية جديدة مستمدة من تلك المعانى النبيلة والصفات البطولية، فربط إيزيس بالأرض وأوزوريس بذلك الفارس أو المدافع عن كرامة الوطن، كما نجد فى هذا الحوار:

ـ شاب ٤: فى عرس عروس النيـــل وقفت إيزيس تبكى. تسأل يا خصوبة وادى النيل. يا لقاح الأرض.. يا ضوء السنين.. يا أنبياء عشتروت الأربعمائة الذين يأكلون على مائدة إيزابيل.. سيدى أوزوريس لقاح التمزق فى أرض الله الممددة(٦٠).

شاب ٦: غنى بصوت الرحم فى صدر المراهقين ولتقل إن زرقاء

(٥٩) سبق التعريف بها.

(٦٠) السيد حافظ: مسرحية تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا ص ١٥١.

اليمامة صادقة.. وأشهد أن إيزيس بحثت عن الإنسان الدائم وراء التمزق. وتركت رخاوة الأنثى ولم تفرق فى الأحزان، وأن أوزوريس شهادة الرجولة الممزقة(٦١).

فالسيد حافظ يجعل من إيزيس الأرض التى تنعى موتها أو تبكى أسرها. لذا فهى لازالت تبحث عن ذلك الأوزوريس: بينما يظل زوجها هو الآخر شاهدًا على الرجولة الغائبة.

وحتى يكثف من الأبعاد المعرفية المنتجة من طرف الرموز الأسطورية، إلتجأ السيد حافظ إلى أساطير أخرى لا تخلو من أهمية تعزز طروحاته الفكرية، وتعمل على تجسيد الرؤية الفنية على نحو ما نجد فى نموذج الأسطورة الفرعونية نفرتيتى(٦٢) إحدى رموز الكفاح فى التاريخ الإنسانى. وقد حور المؤلف تحويرًا بارعًا حينما ربطها بالأسطورة اليهودية سالومى، كما نجد فى هذا المثال:

- شاب ٣: (يرتدى بنطلونًا وقميصًا لونه رمادى) حين تنهدت نفرتيتى على صدر أخناتون حلمت بالحرية. لكن الهبل فى صدر سالومى وسادة خيانة المرأة الأبدية(٦٣).

فالمؤلف يستلهم الرمزين الأسطوريين من منظور سياسى مغاير ينصهر فى فلك الصراع العربى الإسرائيلى. وقد قدم لنا قراءة مغايرة لسالومى عما هو متداول فى التاريخ القديم؛ إذ كان هذا الاسم يرتبط برموز المملكة اليهودية على عهد الحاكم هيرود. وقد ارتبطت سيرتها

---

(٦١) نفسها، ص ١٦٦.

(٦٢) نفرتيتى: اسم ملكة مصرية جسدت العصر الذهبى الفرعونى، وهى زوجة اخناتون أبرز ملوك ذلك العهد. وكان اخناتون أول من نادى بديانة التوحيد قبل جميع الأديان. وقد خاض هذان الملكان معركة كبرى لأجل نصرة الحق ضد كهنة آمون. وظلت نفرتيتى رفقة زوجها متنسكين، معتزلين شهوات الدنيا إلى أن ماتا. لكن نفرتيتى ظلت حية خالدة من خلال تمثالها الذى يشهد عليها كربة للجمال والتاج. نقلاً عن كتاب: صوفى عبدالله بعنوان: نفرتيتى ربة الجمال والتاج، سلسلة الهلال، القاهرة، العدد ١٠، مايو ١٩٥٢.

(٦٣) المسرحية نفسها، ص ١٤٧.

بخيانة أمها حينما رقصت لزوج أمها هيرود واقترفت معه فعلاً شنيعًا. بينما تصبح سالومى عند السيد حافظ رمزًا للخيانة العربية، وعائقًا يمنع حلم من الحرية؛ وهى رمز الحلم العربى.

وفى إطار خروجه عن استلهام للأسطورة الفرعونية، استوحى المؤلف أسطورة أدونيس[٦٤] البابلية، وانطلق من هذه الملحمة التى انتهت بمصرع الشاب أدونيس الذى ظل البابليون يبكونه مدة من الدهر ليبنى تركيبًا دراميًا يحيل على مأساة الهزيمة العربية.

ويمكن القول : إن تحوير الأسطورة فى مسرح السيد حافظ يعد حقلاً خصبًا لطرح مجموعة من المواقف السياسية. وقد قدم لنا قراءة معاصرة للأسطورة؛ حيث بنى عليها مجموعة من التركيبات الدرامية من منطلق تجريبى يستجيب للأحداث الراهنة. فهو لا يقوم باستعراض الرموز الأسطورية، ولكنه يعيد إنتاجها من جديد بقراءة جمالية تفيض بالإيحاء، والتعبير الشعرى. وهى سمات تساهم فى بلورة السياق العام للنص.

وإلى جانب ذلك؛ استند المؤلف على مجموعة من القرائن المعنوية والأدوات الفنية من منطلق تجريبى يساهم فى إضاءة الإطار العام للنص؛ كما نجد فى هذه الحوارات:

ـ الرجل ٣: (يغنى هذا الكلام) خذ البزة واسكت.. خذ البزة ونام.

ـ المرأة: يا ولدى يا غايب.مد أقدامك فى بلاد الهوا يا خداعين يا سهرانين كام نجم وقع من هَم الرعب وضحكت الغلابة.. يا ولدى يا ماشى. قولوا لعين الشمس ما تحماشى لحسن نجم قلبى صابح ماشى.. كان نجم أخفوه.. كان فجر ذبحوه يا ولدى رفعت صخور الشط دمعتك كان قلبى هلال وكان قلبك موال.

ـ التاجر: فاتنة يا عينى.. هيفاء يا عينى.. حسناء يا عينى أغنية يا عينى، من منكم يا عينى يعطينى ألفًا يا عينى.. دينارًا يا عين (الضوء

---

(٦٤) نفسها، ص ١٢٤.

على المرآة).

- المرأة: يا طفل الشبق، علبونا، علبوا أفكارنا فى علب ممزوجة بالرفض، رفضنا المنطلق القلبى، لم المحك عندما صلب المسيح أو عندما صلبوا باراباس أو عندما قتلوا الحلاج، أو عندما نُفِى أبو ذر أو عندما صلبوا بطرس[٦٥].

فالسيد حافظ ينطلق من حدث اغتصاب الأراضى العربية ليربط هذا العار الموسوم على جبين الأمة العربية بموضوع تخلى العرب عن الأرض مقرونًا بعملية بيع فى المزاد العلنى. من هنا تبدو لنا جرأة فى طرح هذا الموضوع. وقد تناوله بنقد لاذع لا يخلو من سخرية. كما عمد إلى تطويع الأغنية لصالح الإطار العام، واستغلال عنصر الإضاءة لنفس الغرض.

وحتى يستدل على طروحاته؛ قدم لنا مجموعة من الأحداث التاريخية نحو: صلب المسيح - كما هو فى الاعتقاد المسيحى - وصلب الحلاج، ونفى أبى ذر. وهى شخصيات - باعتبارها خلفيات تاريخية - استعان بها المؤلف ليستوعب من خلالها معطيات معاصرة. فهى تجسد مآسى إنسانية تعرّض فيها أصحابها لشتى أنواع التعذيب والتنكيل والهوان أيضًا. وهذه الصفات ظلت تلاحق كثيرًا من شرفاء جيل النكسة فى الزمن العربى المعاصر.

فالشخصيات التراثية أو الرموز التاريخية تظل حاضرة فى هذا العمل. وقد استطاع السيد حافظ أن يضخ فى أجسادها دماء جديدة ليجعل منها أرواحًا حية فى عصرنا الراهن. لهذا، استعاد ذاكرة التاريخ الإنسانى لينقل لنا مواقف تتغلغل فى الوضع الراهن؛ فاستوحى كثيرًا من الرموز ليزكى بها طروحاته. وقد استغل شخصية عمرو بن العاص - مثلاً - من أجل أن يجسد لنا خصوصية هذه الشخصية التى اقترنت بالحكمة ونفاذ البصيرة وحسن الرأى ؛ ليلتقط من خلالها التمزقات

(٦٥) السيد حافظ: مسرحية امرأة وزير وقافلة، ص ٣٣ - ٣٤.

السياسية والانتماءات الأيديولوجية المقنعة، كما نجد فى هذا الحوار:

شاب ٦: بالطبع أيها الصديق، مصر صارت عفن الرجال، هكذا قال الشيطان، قال: مصر بحور التقيؤ والموت البطىء. مصر يدفع فيها كل شىء للانحناء . والنيل دليل غباء الرجال وفجر النساء وجوع الأطفال ونبت الأحزان. قال عمرو بن العاص مصر نساؤها لعب ، ورجالها مع من غلب. قال البعض: لم يقل هذا عمرو ، وهذا كذب.

شاب ٥: فى داخلى تنمو شجيرات الصمت والأكفان والمساحات البيضاء والإنسان فى مدينتنا ثقب جان.. أسمر مبتسم ابتسامة بلهاء والشوارع فراش للهو الدائم. زرقاء اليمامة فوق الصحراء والامتداد والمستقبل. تمهل يا لسانى تمهل(٦٦).

فالمؤلف ينطلق من موقف عمرو بن العاص ليعبر عن معطيات معاصرة. فالأزمة الحالية التى تشهدها مصر مردها إلى المذهبية السياسية الضيقة من جهة؛ ومن جهة ثانية هناك عوامل أخرى اجتماعية ونفسية تؤكد هذه الأزمة.

واستغل المؤلف التراث الإسلامى من خلال استلهامه لقصة نوح عليه السلام والسفينة المستوحاة من القرآن الكريم، مصداقًا لقوله تعالى: ﴿ حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ ﴿٤٠﴾ وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴾(٦٧). وقد أمر الله - عز وجل - نبيه نوحًا كى يحمل على ظهر السفينة من كل زوج بهيج ليعيد بعث كل المخلوقات، ويُؤمّن سلامة أتباعه الصالحين أو المصدقين. فكثر النسل وعَمّرَ الكون. فاسم نوح يقترن بالقيادة الحسنة وحسن التدبير أيضًا.

وقد ضمن المؤلف هذه القصة فى عمله ليلتقط منها المفارقة التاريخية التالية: بين نوح وأتباعه الذين توحدوا على كلمة واحدة فنجوا، وبين

---

(٦٦) السيد حافظ: مسرحية تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا. ص ١٦٧.

(٦٧) القرآن الكريم: سورة هود رواية ورش. الآيتان ٤٠ ـ ٤١.

الحاكم عبدالناصر وقيادته العسكرية الذين غرقوا جميعهم، لأنهم كانوا مختلفين. كما يوضحه الحوار الموالى:

- فارس ٢: ألقى العبيد الثلاثة الأصفر والأبيض والأسود.

- فارس ١: (كأنه يرى السفينة فى الماء) السفينة فى الماء. فى البحر تدور كعادتها الملك.

يغرق فى الماء.

- فارس ٣: الملك يسقط للقاع. كما ظن العبيد بل أخذ يطفو على السطح والقيثارة تعزف وتدور. والصوت الموجود المقهور يخرج بصوت الجموع الجائمة التى تستغيث(٦٨).

فالسيد حافظ وهو يتعامل مع التراث لا يقع فى فخ الإسقاط السياسى ، وإنما يحور التراث بطريقة تجريبية تعتمد على التلميح والتغيير.

ومن هذا المنطلق جاءت كتاباته المسرحية غنية بالقرائن اللفظية الموحية، وبرموزها التاريخية والأسطورية. لهذا فهى كتابة تجسد فلسفتها الجمالية فى قراءة الواقع من منطلقات تعبيرية إيحائية. وقد وظّف المؤلف مجموعة من الصيغ الجمالية والمعادلات الفنية بأسلوب تجريبى تتكاثف فيه العلامات؛ وهى كثيرة وسنقدم بعض الاستشهادات على سبيل التمثيل فقط:

شاب ٤: فى عرس عروس النيل وقفت إيزيس تبكى تسأل يا خصوبة وادى النيل. يا لقاح الأرض - يا ضوء السنين يا أنبياء عشتروت الأربعمائة الذين يأكلون على مائدة إيزابيل.. سيدى أوزوريس لقاح التمزق فى أرض الله الممتدة.

شاب ٥: وقفت طفلة بباقة زهور على قبر سيدنا الوالى سيدنا الحاكم.. سيدنا الشيخ: شيخ قبيلتنا القديمة عيناه سيد وفرس ودموعه دم جراحنا التى تنزف منذ آلاف السنين.

---

(٦٨) السيد حافظ: مسرحية خلوة الفرسان فى عصر اللاجدوى. ص ١٨٧.

شـاب ١: بمركبـة نارية وخيل نارية يا حمـامنا الأبيض العـذرى فى قرانا الفطرية.. سـيدتى إيزيس لم يعد أوزوريس فـارغًا لنا. لكن فى القـرن العـشـرين والواحـد والعـشـرين؛ ربنا يفـتح علينا برؤى الأشـيـاء. أحلامنا أنغام خـازوقيـة الجدى - تدفن رأسـهـا فى الحـوادث وجسـدهـا معرض لأعواد الثقاب المشتعلة.

شاب ٦: الضيـاع والمطر. البلح. ضباع الأسـفلت ومطر صناعى وبلح عنقـودى. المتوجـهـين إلى كل شـجـرة خضـراء. الدابجـين أولادهم فى الوديان.. تحت كهوف الصخر!

يا حوت الرصاص. والفزع فى صدر العين زرقاء اليمامة[٦٩].

ويبـدو من هذه الحوارات أن السيـد حافظ استطاع أن يقدم لنا رؤية جمالية تعيد صياغة الواقع. وقد أبدع فى إيجاد الصور البلاغية، وبدع فى التحليق بأخيلته ليبحث عن القرائن اللفظية غيـر المألوفة، بفضل إلتجائه لـلاستعارات والتشبيهات البليغة. وهذه الإيحاءات تجعلنا أمام مسّرحة شـعرية تقصى الغنائيـة والتقريرية فى الحـوار؛ إذ طوع هذه الأساليب لصالح المستوى الجمالى. فقد جعل الحروف تغسل نجاسة الواقع، وتتـخلص من ضـبـاب الهـذيان. فـهـو ينطلق من تصـد الفكر الطوباوى أو الرجعى الذى يعـيش على أحـلام الماضى؛ فـيحكم عليـه بالجـمـود؛ مـادام أنه لا يتعـامل مع معطيات الحـاضـر. ويرى أن الفكر العربى، أو بالأحرى الإنسان العربى عمومًا، يتعامل مع الماضى باعتباره أمجادًا لا تمضى، فيصبح الماضى عملاقًا يقـزم ذات الحاضر. لهذا فهو ينتـقد المجتمع العـربى السائد لأنه يفتـقـر إلى وعى تاريخى يسـتـوعب شـروط الحـاضـر، ومن ثم فـهـو يقـدم لنا البـديل انطلاقًـا من إدراك مـعطيـات الحـاضـر ضمن الوعى بأفق مـغـاير فى بناء الإنسـان العـربى الجديد؛ تمهيدًا لإنسان القرن القادم.

ومن هذا المنطلق، فإن أسس البناء تقتضى هدم آفات العصـر المتمثلة

(٦٩) السيد حافظ: مسرحية تكاثف الغثالة على الخلق موتًا، ص ١٥١ - ١٥٢.

فى انصياع الذات للذات الجسد ونزواته العابرة. وهى صفات تكرس تخلق الإنسان العربى، وضحالة تفكيره، وعدم قدرته على تغيير واقعه، كما تبرزه هذه الحوارات الصريحة:

- زعيم المجموعة ٣: العالم يسوده شيئان: الحب والجنس، أصبحت النساء بلا لحم، أصبح شعرى أكثر من جسدى.

- أحد الأفراد: ذهب اللحم مع اللحم فى عصرنا الرجال أصبحوا..

- فتاة: منخورى العظام.

- والنساء: ونحن سرنا بلا عظام.

- مجموعة ٣: (وهى ترقص) يحيا عصر الليونة[٧٠].

ويقدم لنا السيد حافظ صورة أكثر عمقًا ليكشف مفارقات الواقع، وتباعده عن الحقيقة فى أسلوب ملحمى تغريبى؛ قد يغنينا عن كل تعليق:

شاب ١: رجال قريتنا يتميزون بالوسامة، زجاجيو التكوين والنساء بويضة شرهة للامتصاص الدائم، إذا رجال قريتنا مدعون القدرة بالرغم من أصواتهم العالية وأسرتهم الفرقى بالماء والصابون. دليل الرجولة المفقود. رجال قريتى يهزمون فى الأسرة، لذلك يهزمون فى المعارك[٧١].

ويبدو لنا صريحًا فى محاكمة المجتمع؛ إذ جاءت انتقاداته شديدة اللهجة، حادة السهام تصيب أهدافها بدقة. فالهزيمة - فى نظره - هزيمة فكرية، تنضاف إليها أسباب اجتماعية واقتصادية، كما سيحددها لاحقًا، وليست عسكرية بدرجة أقل.

من هذا المنطلق استطاع أن يمد الكتابة بأنفاس جمالية ترتوى بدماء التجريب لتعبر عن مرجعيات الواقع، وترصد المدنس من منطلق الفضح والتشهير قصد احتواء الأزمة المتدهورة فى المجتمع المصرى والعربى.

---

(٧٠) السيد حافظ: مسرحية طفل وقوقع وقزح. ص ٩٧.

(٧١) السيد حافظ: مسرحية تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا. ص ١٥٥.

فالتجريب - عنده - أسلوب فاضح يمزق ثيابه الخارجية ليكشف عن عراء المضامين السرية، والأشكال الخفية، كما جاء على لسان فارس ٢ : فى مسرحية خطوةالفرسان فى عصر اللاجدوى:

- فارس ١ : العالم يتقيأ بالكلمات. الكلمات تلد كلمات.

- فارس ٢ : انطلقى أيتها المضامين السرية. يا أيتها الأشكال الخفية فى عالم يستخدم الكلمات ويعيش بالكلمات ويباع ويشترى بالكلمات[٧٢].

بيد أن دعوته إلى مسرح تنويرى يكشف عن القضايا الغامضة، والهياكل المهترئة فى المجتمع؛ جعلته يسقط أحيانًا فى مزالق التحريض المباشر، إذ يبدو الأسلوب الخطابى حاضرًا فى كثير من الحوارات، كما نجد فى هذا المثال:

- الزنجية: لا العنف. يستخدمه الضعفاء ويخافه الخاملون نحن لسنا هكذا، إما نضع كلمتنا فى مسرح الزنوج ولا يسمعها إلا من يعانى منها والظالم يسمعها أخبارًا لنخرج فى الشوارع ولنفلق الطرقات. ونخرج عراة وليقتلونا، أو نموت على صدر الشوارع جوعى وعراة وعار على جبين بلدنا العظيم الكبير»[٧٣].

ومع ذلك، فبالرغم من أن الحوارات خلفتها فى بعض الأحيان أثواب من الدعائية، وأساليب البيانات الثورية؛ فهى تظل فى مجملها موصولة بفلسفة جمالية للكتابة فى سياق ما أنتجته مستويات التركيب من توليدات شعرية تنبض بالإيحاء، وبلاغة المعانى ضمن تماسك بنية الخطاب المسرحى العام:

- المرأة: يا ولدى عندما تلد السحب أطفالاً وتصبح النساء عاقرات، وتبيض الأرض سمكًا؛ ستعود لى. وعندما يصبح القمر ذبابة بيضاء كسولة؛ ستختلج فى صدرك ورقات التوالد والإنبات وستعود لى. ستعود لى[٧٤].

---

(٧٢) المسرحية نفسها، ص ١٩٢.

(٧٣) السيد حافظ: مسرحية طفل وقوقع وقزح، ص ١١١.

(٧٤) السيد حافظ: مسرحية امرأة وزير وقافلة، ص ٢١.

ولا يخفى علينا كيف تتضح مرجعيات التجريب فى مسرح السيد حافظ؛ وهى مرجعيات تتجاوز فى الحمولات الفكرية مع وسائط الكتابة بالرمز والخيال. وفى هذا الصدد استعان المؤلف بتقنية التغريب الملحمية من خلال مزجه بين الوهم والحقيقة ليقدم لنا فرجة عقلية تشحن ذهن المتلقى بأسئلة مستفزة.

وحتى نؤكد هذه الخصوصية، سنقدم بعض النماذج على سبيل التمثيل:

- الشايب الأسود: ونعلق أساطيرنا فوق الحوائط مقاعد محالج ترسانة بحرية. بحرانها يختالون فى الفضاء يجلبون النجوم ويبولون فى القمر. قبطانها نعاسنا ودمار البشر.

- الشايب القصير: كعادتك رهين الذات ذاتًا تلعن الأحقاب.

- الشايب الأسود: فارسك ليس يحب لونين، يحب لونًا واحدًا فارسك لا يحب كل الألوان وإن أحب، أحب لونًا واحدًا. وإن كره، كره كل الألوان. فارسك ليس عملاقًا بالكلمات(٧٥).

من هنا يتحدد لنا جزء هام من ماهية التجريب فى مسرح المؤلف. فهو يعترض على أن يظل المسرح متشبثًا بوظيفته التحريضية. لذا فهو يرفض الكتابة الهذيان أو الضجيج؛ لأنها كثيرًا ما ترتمى فى أحضان الإثارة، أو تتسكع فى طرقات المذاهب والأيديولوچيات المغرضة.

فالوعى بماهية التجريب كما يبرز من خلال أعماله المسرحية يقتضى الإلمام بالجوهرى قبل العرضى، بذلك يدرك التجريب أعماق الواقع، ويفتح خلجانه المغلقة. غير أن مهمة الاكتشاف هاته لا تتحقق فى غياب الاهتداء ببوصلات فنية أو جمالية تحدد مسيرة البحث. وبمعنى آخر، إن توأمة المستوى الفكرى مع الجمالى يجعل منهما روحين يتممان بدنًا واحدًا، فلا يختال أحدهما على الآخر. وبهذا نستطيع أن نحل إشكالية طغيان أحدهما على الآخر.

---

(٧٥) السيد حافظ: مسرحية تعثر الفارغات... ص ٢٦١.

وحتى نحيط بالمظاهر التجريبية الأخرى، سنحاول ملامسة الأبعاد الفكرية التى تناولها المؤلف. وأهم ما يميز هذه المظاهر؛ أن السيد حافظ قدم لنا تركيبات درامية تتشابك فيها مجموعة من الأحداث والمواقف؛ حيث قدم لنا أسلوبًا تجريبيًا ينتقل فى من الخاص إلى العام، ويتحول فيه من البسيط إلى المركب. كما تبدو لنا الأحداث فى سياقها العام منفلتة من ثوابت البناء التلقيدى؛ إذ يتقاطع فيها الواقعى بالتأملى، والتذكر بالتنبؤ. وهذا الأمر كفيل بجعلها تتجاوز حدودها الزمكانية الثابتة، كما سنحدد لاحقًا.

ومن هذا المنطلق جاء الخطاب المسرحى فى طروحاته الفكرية مستوعبًا للظاهرة السياسية المتمثلة فى هزيمة ١٩٦٧. لذا فهو لا يرى فى هذه الهزيمة قضية مصرية؛ وإنما هى قضية عربية مصيرية، وطوفان المأساة لم يغمر مصر وحدها؛ وإنما أتى على كل الأشلاء العربية من المحيط إلى الخليج. وقد عمت تلك السحابة الكاذبة سماء كل الوطن العربى، وأرضه مجروحة بين أنياب التنين، فيستمر الزيف العربى على إيقاع التخلف، أو كما يقول السيد حافظ: «سامحونى فأنا على موائد تخلف العقلية العربية. كل يوم أذبح، وأومن بالجيل الجديد الثائر»(٧٦).

يقتحم المؤلف - إذن بجرأة كبيرة - أسرار البحث عن جيل جديد ثائر يزيل لعنة العار. جيل من طينة الفرسان القادمين من جديد. فأين هم كى يشهدوا على طفلة فضت بكارتها أمام الأعين، فصارت أمة لأسياد جدد تنتظر من يحررها؟ أو لنقل: من يشتريها؟ أو من يملك حورية الجنة التى أصبحت تساوم، أو تعرض فى أسواق المزاد العلنى:

- المرأة: مع الذين باعوا الفضيلة، فتاة انتهكوا عرضها فى الظهيرة أمام كل العيون، والعيون مفتوحة مغلقة بالضباب، هم الذين طعنوا الشجاعة، ونزفت أفكارهم عصارات هزيلة!

---

(٧٦) السيد حافظ: مقدمة مسرحية امرأة وزير وقافلة، ص ٢٥.

- التاجر: (وقد ظهر الضوء عليه)، يا سادتى من منكم يشترى محبوبتى، أخطأ حين لا أقول جنتى إنسانة هى لا إنها حورية من منكم يشترى جنتى»(٧٧).

ويقدم لنا كذلك من خلال هذا النموذج عينة جديدة لمواصفات التجريب من منطلق فنى غير مألوف؛ إذ يجسد هذا الحوار بين (المرأة والتاجر) مظهرًا جديدًا للكتابة تمتزج فيه السخرية بالنقد اللاذع، والسيد حافظ لغته الساخرة بنبرة حادة تبطن مرارة شديدة.

غير أن أمله فى الجيل الكامل لم يتبخر بعد؛ لأن إشراقة جيل جديد لن يخفت ضوؤها بعد، ولأن إيمانه بذلك كبير. وبالفعل فقد «كسر محارته الشفافة، وخرج عاريًا، نافيًا يبرئ نفسه من عار الهزيمة، وينتزع الخنجر القمعى من جثة فؤاده، وكان صراخه عاليًا، وصرخته حارقة، وشهقته نازفة تلامس لحم الحلم المهترئ»(٧٨).

لذلك فهو حين يعالج الأوضاع السياسية الراهنة؛ يعالجها برؤية جديدة يخالف بها معاصريه من كُتَّاب المسرح العربى؛ لأنه يتعامل مع هذا الواقع بحزم وعقلانية متزنة؛ لا تستكين إلى الشكوى والأنين، بالرغم من أن «السكة صعبة، والمية مالحة، والولاد عايزة تشرب والبلد عايزة تشرب»(٧٩). فهو مازال مصرًا على إمكانية الخلاص، ومازالت رغبته تصحو على تلك الثمالة القلقة التى أصابت المجتمع وأفقدته وعيه وتوازنه، فساقته إلى عنق الزجاجة الضيق.

وبمقتضى ذلك، يصبح التجريب فى مسرحه مبنيًا على المواجهة بدل الاستسلام، والقلق بدل الهدوء؛ لأن «القلق الذى هو ميزته الأساسية فى الكتابة، وهو قلق وجودى واجتماعى معًا.. لأنه يتردد بين رفض الشرط

---

(٧٧) المسرحية نفسها، ص ٣٩.

(٧٨) محمد يوسف: شاهد من جيلنا السيد حافظ، أو التوقيع بالدم على خشبة المسرح. مقال ورد فى كتاب: السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطل مى. سبق التعريف به. ص ١٦٢.

(٧٩) السيد حافظ: مسرحية امرأة وزير وقافلة، ص ٣٦.

الإنسانى ككل، ورفض الواقع ككل»[٨٠]. ولذلك فهو يؤمن بالتغيير عن طريق هذا القلق الرافض لأشكال الرضوخ واليأس والإحباط التى تتحكم فيها مجموعة من الصعوبات والعوائق؛ وفى مقدمتها تمزق الصف العربى، وانقسامه بين الألوان المتعددة الأيديولوجيات والتصورات أولها: خضراء تحلم دون أن تحقق آمالها، وسوداء تشاؤمية سوداوية التفكير، وصفراء رجعية لازالت تصبو إلى المجد الضائع بين كتب التاريخ. غير أنها جميعها لا تستطيع أن توقف نزف أفكارها، ولا تقدر على تحرير أرضها المغتصبة، إذ تجد أبناءها بين قضبان السجون. وبذلك فهى تحاول أن تخلع الأسلاك التى تخدش الوجوه ، وتكسر تلك الحدود المغروسة فى الأجساد :

- المرأة: فى وجهكم سجون وأسلاك وحدود[٨١].

تُرَى ما الخيار؟ هل فى الصمت الذى يخيط الشفاه؟ أو بالثرثرة المحشوة بالصهيل الببغاوى؟

لقد استفاد السيد حافظ من منهج تركيبى يستند على التحليل المنطقى لمفارقات الواقع، يربط من خلاله أسباب السقوط بالنتائج موصولة بشروط الانبعاث الحضارى. وهو أسلوب تجريبى يجسد موقفه الرافض لأشكال الاستلاب الفكرى، والناقم على ضوضاء الهذيان المنبعثة من الخطب العنترية الفارغة، والمفاوضات الاستسلامية، كما نجد فى هذا المثال الصريح:

- شاب ٥ : رجال قريتنا يتميزون بالماء والصابون.. وعرس الثور الدراهم فى منزل الشيخ الحسن والكتان أطلال الديار. وشاعرنا الكبير فى عربة مرسيدس ما بين الإذاعة والتليفزيون يحلب قصائد النيون

---

(٨٠) عبدالكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس . مجلة أدب ونقد . القاهرة . العدد ١٠ يناير ٨٥. ورد المقال فى كتاب: دراسات فى مسرح السيد حافظ، ج١، مكتبة مدبولى ١٩٨٨ . القاهرة ص ٧٦.

(٨١) السيد حافظ: مسرحية امرأة وزير وقافلة. ص ٣٨.

يحلب كلمات البساطة والغموض. يستحلب التصفيق من الأيدى، يضاجع بالنفم جثة الوطن المهدبة. وأبى يجلس على المقهى يرسم أحلامه المحطمة فى «أشواط» الطاولة وعالمه محدود فى حدود مربعها. وقائد ثورتنا باع المدينة للتفاوض واشترى عربة روزرايس.

وأبى الجائع ورجال قريتى الجائعون باعوا أثوابهم من أجل سفرة للتفاوض»(٨٢).

وبهذا استطاع من خلال هذا التركيب البليغ الذى يجمع بين الصدق الموضوعى، وبلاغة التصوير الفنى أن يفجر كثيرًا من الأشياء المكبوتة، ويكشف عن المسكوت عنه فى ظل فساد الأوضاع السياسية، وتفسخ القيم الاجتماعية. وهى صياغة تندرج ضمن رؤيته التجريبية من جهة، ومن جهة ثانية؛ فهى تتفق مع شعاره الذى يتمسك فيه بلغة الجد عوض لغة الخشب واللغو، إذ يقول فى هذا الصدد: «حين انبثقت من فيضان النيل، كتبت على جبهتى بأننى لا أحب أن أكون سطرًا من السطور البيضاء الجوفاء، أو كلمة فى ناموس أخرس جامد، أو ناسك فى محراب الاغتراب»(٨٣).

وهكذا تتحدد وظيفة التجريب فى مسرحه فى الانتقال من الوصف إلى النقد، وهى رؤية تمكنه من التقاط تمزقات الوعى، وفضح عيوب المجتمع ضمن إضاءة مفارقات الوجه والقناع، أو الواقع والحقيقة:

ـ الشايب القصير: كل إنسان يقرر الأشياء نحن نبع غباءنا، نحن القتلى والمقتولون والوجه الثالث بينهما.

ـ الشايب العملاق: نبرر سلوك التهادن إلى لغة النضوج. نصبح سفاحى المواقف قتلة الشرف والمبادئ.

ـ الشايب السمين: نصيحة يا أمير الزمان. كنا فى عصر ترتدى العقائد والأيديولوچيات قناعًا وفى بعض الأحيان مكياج، هذا المكياج

---

(٨٣)السيد حافظ: مسرحيةالأشجار تنحنى أحيانًا، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

(٨٣) السيد حافظ: مقدمة مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى. ص ٩.

والقناع «من أجل الإنسان». كنا فى عصر نسمى لغة التخاذل المحافظة على ذاتنا ضد الجوع والتشرد، وليسقط المبدأ. وحين تجد مبدأ تجده مصفوعًا من الخيزران مستعدًا للاستعمال فى إعداد الشاى وحين ترى مبدأ مصنوعًا من الحديد. يصدأ من برودة التيارات المارة عليه من بعيد وقريب. ويدهن بوية من أجل حياة أفضل ويعطى الصدأ، ويأكل فى نخاع الحديد»[٨٤].

فقد استطاع السيد حافظ من خلال طرح هذه المفارقات الغريبة أن يكشف عن مجموعة من تمويهات «الماكياج»، ويمزق الأقنعة المتوارية خلف الوجه الذى يعكس الهواية الجديدة كما آل إليه واقع زائف يرابط على حدود الوهم. ومن هذا المنطلق تصبح شخصيات الواقع حاملة لمجموعة من الأقنعة؛ وهى تتبدل بتبدل الظروف والتيارات، أو كما يقول «برانديللو»: «لكل منا حلم، ولكل منا وهم، والحلم والوهم عند كل منا يتغيران ويتبدلان فى كل يوم، فى كل ساعة، فى كل لحظة.. أى أن كلاً منا يلبس لكل لحظة قناعًا، وشيئًا فشيئًا ـ إذا لم يكتشف الإنسان قيمة الصدق ـ يتحول إلى قناع دائم التغير والتبدل»[٨٥].

وعليه، فإنه لما تحضر الأقنعة تغيب الحقيقة، أو تغيب الثوابت، ويضمحل الجوهر، فتتباعد ألوان قوس قزح، وتختلف الأجزاء:

«باتريس: الجزء ضعيف. الجزء هلامى. جزئيات هشة، يصبح الكل هشًا.

ـ مارى: جزئيات مختلفة الشكل واللون[٨٦].

فتاة ٢: الشارع أقصد حارتنا قبطية التاريخ مسلمة المنازل فرنسية العيون، فرعونية التفكير، إنجليزية الخوف، عربية المزاج»[٨٧].

---

(٨٤) السيد حافظ: مسرحية طفل وقوقع وقزح. ص ٩١.

(٨٥) عن سعد أردش: أقنعة بيرانديللو العارية وأثرها فى صياغة المسرح الحديث: مجلة المسرح ـ القاهرة)السنة السادسة ـ العدد ٦٢ ـ ماى ١٩٦٩، ص ٨.

(٨٦) السيد حافظ: مسرحية لهو الأطفال. ص ١٢٥.

(٨٧) السيد حافظ: مسرحية طفل وقوقع وقزح. ص ٩٤.

وتقترب طريقة السيد حافظ هاته من خلال ربطه بين ثنائية الوهم بالحقيقة، أو القناع والحقيقة بصفته عنصرًا تركيبيًا للأحداث ضمن نظرية المسرح الملحمى، فبريخت كان يسعى من خلال هذه التقنية إلى تغريب الأحداث قصد إثارة فضول المتلقى، ومخاطبة عقله من أجل تخليصه من الإيهام، وتحريره من سلبيات التطهير - كما هو عند أرسطو - وهو نفس أسلوب السيد حافظ فى الثورة على قواعد المعلم الأول للدراما. لذلك يعمد إلى مخاطبة المتلقى بنوع من الإدهاش مما يجرى أمامه قصد دفعه إلى مساءلة الواقع وتجاوزه، وهى سمة من سمات التجريب؛ لأنها ترتكز على رفض السائد من منطلق إعادة البناء.

وحتى يكثف المؤلف من عنصر التغريب، التجأ إلى تعداد صوره بشكل مستفز للعقل، كما تحدده هذه الحوارات. وهى غنية عن كل تعليق:

- الطفل: أنا لست مصريًا، هل المصريون يحكمهم غير المصريين؟

- المنكر: إنه شعب غريب. أنت منهم ولهم يعطيك ما تعطيه.

- الطفل: ورأيت امرأة عارية قدمها اليمنى فى البحر، وقدمها اليسرى فى النيل»[٨٨]. أو كما نجد فى هذا المثال:

- الشايب: كنا نقضى السهرة فى تواد ليلته تحت الأرض نشرب نباتًا. نفرق فى الحشيش والأفيون وصلوات ودعوة للحب والسلام والحياة.

- الفارس: هل هذا تطهير؟

- الفتاة ٢: تأكل الإوز والبط بالطريقة الصينية فى الصين حتى تشعر بسخط على سرطان البورجوازية . هل هذا تطهير؟[٨٩].

فالأسئلة تتجدد باستمرار، ويزداد تكثيف النقد الاجتماعى والسياسى فى فضاء النص الدرامى. وبذلك تؤدى وظيفتها التعليمية فى سياق أسرها لذهن المتلقى، وترسيخها للوعى الاجتماعى قصد التجاوز

---

(٨٨) مسرحية محبوبتى. محبوبتى. الخصوبة سحب فى شرنقة حبنا ميلاد. صعودا. ص ٢١٢. .

(٨٩) المسرحية نفسها ص ٢١٢.

بعيدًا عن كل ادعاء أو تزييف للحقائق.

ويلح السيد حافظ فى طرح أسئلته دون توقف ليستمر البوح، فتتضاف أصوات الفضح لتورط زيف الواقع:

ـ المرأة ٢: يحيا الزيف. اصمت.

ـ المرأة ٣: يحيا الاستبداد والدكتاتورية. هل هذا هو الواقع؟

ـ المرأة ٤: المسجد دون مصلين «إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء فى الخمر والميسر ويصدكم عن ذكر الله وعن الصلاة فهل أنتم منتهون»[٩٠].

فهذه الأسئلة كفيلة بإشراك المتلقى داخل العمل، وتجعله يتفاعل مع الخطاب ويستوعب إرسالياته العقلية، دون أن يندمج مع الأحداث. وقد عزز المؤلف مستويات التركيب بمجموعة من الآيات القرآنية، لا سيما وأن القرآن الكريم يعتبر مصدرًا مقدسًا يحرص المسلم على تطبيق تعاليمه واحترامها. ومن هذا المنطلق ضمن المؤلف مجموعة من النصوص القرآنية داخل النص، مادام القرآن الكريم يعد خطابًا شديد الكثافة فى التعبير البلاغى.

فالمؤلف يبدو حريصًا على إشراك جمهوره فى الفصل الدرامى من خلال إحياء الذاكرة الدينية، ليجعل المقدس شاهدًا على المدنس. فالتجاؤه إلى النص القرآنى، واستلهامه لمجموعة من الرموز التاريخية والأسطورية، واستغلاله لمحفوظ الوجدان الشعبى، كلها أمور تبرهن حضور أشكال الفرجة العربية والشعبية فى النص المسرحى التجريبى عنده.

وحتى يؤكد صفة التواصل مع الجمهور، يلجأ المؤلف إلى تقنية تكسير الجدار الرابع لتتم مخاطبة الجمهور دون حواجز، ويضعه أمام فرجة عقلية. كما استفاد من لعبة الوجه والقناع ليتم الفصل بين التمثيل واللاتمثيل. فالممثلون يغيرون أقنعتهم أمام الجمهور ليتم رفع الإيهام،

---

(٩٠) السيد حافظ: مسرحية تكاثف الغثاثة.. ص ١٢٢.

وليلتقط لنا من خلالها مفارقات الواقع.. وفضلاً عن ذلك طبق المؤلف تقنية الاندماج المنفصل على الممثل، كما نجد فى هذا المثال (فتاة ١ تجرى إلى فتاة ٢تصبحان ظلين ترقصان)[٩١]، حيث تنتقل الشخصية من حالة إلى حالة أخرى، فيمتزج التمثيل باللاتمثيل (تحول الجسد إلى ظل). وفى نهاية المطاف، يعود إلى الواقع، مادام هدفه هو نقد تناقضات هذا الواقع ومعالجتها.

فالسيد حافظ وهو يقترب من ظلال هزيمة ١٩٦٧؛ استطاع أن يمسك بخيط تجريبى رفيع يمكنه من معرفة نسيج الواقع، متسلحًا برؤية جديدة تستوعب جدلية المظاهر الفردية والاجتماعية. وهذا الأمر ساعده على تحليل الوسط الاجتماعى واستخلاص العلاقات السببية منه.

ومن هذا المنطلق عمد إلى منهج استقرائى، أولاً : يقوم بتحليل الأوضاع وتفسيرها، وآخر : نقدى يتجذر فى عمق الظاهرة السياسية والاجتماعية والاقتصادية قصد تقويض سلبياتها من منطلق التبشير ببديل ملموس. وهذا التخطيط فى الكتابة كفيل بتعرف المتلقى بهمومه، وإلمامه بقضاياه، وإدراك بنيات مجتمعه السطحية والعميقة. وفى هذا الصدد سنحاول سبر أغوار الخطاب المسرحى لنتلمس بعض تلك المعطيات:

- مجموعة ٢ : خبط على الباب.. يا ريح مليان تراب، وولاد فى الحوار تزفلط التراب يتلحس التراب. وولاد فى البيوت قال إيه بتاكل شيكولاته»[٩٢].

فالمؤلف يجسد لنا جانبًا مهمًا من التركيبات الهرمية الاجتماعية التى تمزق المجتمع المصرى. وهى تركيبات نجد ما يقابلها فى أى مجتمع عربى أو دولة من دول العالم الثالث. وهى كلها نماذج وتركيبات تجسد التفاوتات الطبقية التى تجد كل معانى الحياة الدنيئة.

---

(٩١) السيد حافظ: مسرحية تكاثف الغثاثة.. ص ١٣٣.

(٩٢) السيد حافظ: مسرحية رجل ونبى وخوذة، ص ١٦.

من هنا يتضح أن المؤلف يتعمق فى طروحاته النقدية ليعاين مختلف مرجعيات الهزيمة، والصور السالبة فى ديمومتها. وهى سلبيات تعطل احتواء الأزمة. وقد استطاع السيد حافظ أن يعكس بذلك لنا مجموعة من الهموم الاجتماعية الأخرى، نحو الفساد المادى والخلقى، واهتزاز القيم الدينية، وتشرذم الفئات الاجتماعية، وتورطها فى الانتهازية وغير ذلك مما يساهم فى تفسخ المجتمع.

وحتى يستدل على طروحاته؛ يستلهم المؤلف مجموعة من الأحداث التاريخية، والشخصيات الإنسانية، ليستخرج منها مجموعة من المواقف الراهنة، ويستمد من شخصياتها كثيرًا من الخصوصيات ليحاكم بها العصر، كما نجد فى هذا المثال:

ـ شاب ٢: (مقتربًا منه): إذن أنت الذى لم تحرق الآثار الملونة، لماذا لم تغتسل. كنت أظن أن اللون الأبيض فيك جزيرة الإنسان، كنت أظنك طيبًا طيبة موسى النبى. لقد خدعنى لون الغرب فيك. ظننت أن سمار الشمس فيك سفينة أبناء محمد علىّ غير الشرعيين، ربما كنت ابن تاشفين أو ابن الحاكم بأمر الله المتمدد، ربما كنت من النسل الرفيع. لكنى ظننتك إنسانًا بالرغم من مساحات التلوث التى تغطينا(٩٣).

فهو يستند على مواقف هذه الشخصية انطلاقًا من إثبات شهادتها ليلتقط لنا مجموعة من المفارقات، لتصبح هذه الرموز شواهد عيان تحاكم مساحات التلوث التى تقى المجتمع.

بَيْدَ أن التزامه بقضايا الوطن والمجتمع؛ يطرح من وجهة نظر مدققة إشكالية رصد الواقع أمًا يسمى بنقل الفن للواقع. وهى إشكالية يتفرع عنها هاجس تسييس الخطاب المسرحى. فكيف استطاع كاتبنا أن يتمثل الواقع من منطلق تجريب السياسة فى الممارسة المسرحية؟

لقد استطاع السيد حافظ من خلال مجموعته المسرحية «الأشجار تنحنى أحيانًا» أن يربط نصوصها بمرجعيات واقعية تعكس الوعى

---

(٩٣) السيد حافظ: مسرحية تكاثف الفئاثة.. ص ١٦٢.

الاجتماعى فى ظل إفرازات الانكسارات السياسية والانحدارات الفردية والاجتماعية، ويقدم لنا رؤيا واقعية تستشرف البناء المستقبلى فى امتداده الزمنى فى ضوء قراءته لمعطيات الحاضر.

ومن الواضح أن الصدام مع الواقع فى مسرح يعكس وعيًا تجريبيًا خالصًا ينطلق من تفسير الواقع ليصل إلى حتمية التغيير. أو كما يقول بريخت «فإن مثل هذه العلاقة يجب أن تكون انتقالية. إن الارتباط بعلاقة انتقادية تجاه النهر؛ يعنى أن نوجه مجراه باتجاه الشجرة المثمرة، وتجاه وسائط النقل؛ تعنى أن نعمل على إيجاد وسائط جديدة للنقل برية وجوية؛ وتجاه المجتمع تعنى أن نعيد تنظيمه»(٩٤).وتأسيسًا على ذلك، يظل الدور التوجيهى للمسرح مرهونًا بإيجاد تلك الوسائط الجديدة، أو البحث عن وسائل التغيير وسبله؛ لأن التوصل إلى الدواء يقتضى كشف الداء. ويرى السيد حافظ أن استئصال ثالوث القهر (الفقر - الجهل والمرض) كفيل بالخروج من هذا النفق المسدود:

- فارس ٢: (وهو يتجه إلى السيف) كان الثالوث فى كل مكان.

- فارس ٣: ثالوث القهر - فقر جهل - مرض (يكونون شكلاً مثلثيًا).

- فارس ١: ثالوث الأغنية العرجاء أتى سليمان يغنى أغنية القوة، على فرس الدنيا(٩٥).

بيد أن الاندماج فى الواقع فى مسرحه لا يعنى محاكاة المسرح للحياة بشكل انعكاسى، أو كما يقول بريخت: «إن المسرح مسرح وليس هو الحياة ذاتها»(٩٦)، أى أن المسرح ليس صورة فوتوغرافية استنسخت للواقع، وإنما يقترب هذا الالتزام - عند السيد حافظ - بإعادة تشكيل

---

(٩٤) نظرية المسرح الملحمى: «الأرغانون الصغير للمسرح: تأليف برتولد بريخت. ترجمة د. جميل نصيف. عالم المعرفة بيروت، لبنان، بدون تاريخ نشر. ص ٢٢٢.

(٩٥) السيد حافظ: مسرحية خطوة الفرسان.. ص ١٧٨.

(٩٦) د. امين العيوطى: المسرح الملحمى عند بريخت. مجلة المسرح. القاهرة، س٢، العدد ٢٥، نوفمبر ١٩٦٦، ص ٤٤.

الواقع فنيًا، وصياغته إبداعيًا ضمن فضاء جمالى متنوع الشفرات.

لهذا، فإن الفصل بين الواقع والمسرح يسمح بإثراء بلاغة النص المسرحى وتفجير الفضاء السينوغرافى بعلامات لا متناهية تساهم فى بلورة المتخيل المسرحى لدى المتلقى. وقد عمد صاحبنا إلى استعارة مجموعة من الاكسسوارات لتجسيد هذه الوظيفة كرمز «الزير» فى مسرحية «امرأة وزير وقافلة». أو توظيفه «للكيس الهلامى» فى مسرحية: «طفل وقوقع وقزح» كمعادل فنى يعكس قدرة المؤلف على تطويع هذه العلامات لصالح التحوير الفنى أو المسرحى، كماتحدده هذه الإشارة الركحية (ينزل الكيس الهلامى مرة أخرى على المسرح يركبه ويرتفع إلى أعلى والمسرح جامد)[٩٧]. وتتكثف بلاغة هذه الصورة أكثر حينما استعار المؤلف «الحذاء» رمزًا لحدود العقل العربى، واتساخ أفكاره، كما نجد فى هذه الحوارات:

شاب ١: (يظهر على المسرح حافى القدمين يمسك حذاءه فى يده) (يتقدم للجمهور ، ينظر لهم ، يضع الحذاء أمامهم) هل أحد منكم تآكل حذاء رأسه؟؟ فليتقدم ويشترى حذاء جديدًا لرأسه. كل حذاء فى رؤوسكم ثمنه جنيهان. أنا خلعت حذائى من رأسى. متى تخلعون الحذاء من رأسكم؟؟

شاب ٢: (يظهر بقميصه الذى فى يديه) هل منكم أحد يبحث عن قميص يرتديه يخبئ جسده الممزق من عيون الحضارة الخجلى المقززة؟؟

شاب ٣: (يظهر يرتدى بنطلونه) أعذركم تعذرونى.. الله عليكم دائمًا تنتظرون، انتظرتم ميلادى حوريس لإنقاذ إيزيس. انتظرتم ميلاده من أجل الثورة؟؟[٩٨].

ويمكن القول : إن هذه القنوات الفنية كما حددتها الإرشادات

---

(٩٧) السيد حافظ: مسرحية طفل وقوقع وقزح، ص ١١٩.

(٩٨) السيد حافظ: مسرحية تكاثف الغثاثة.. ص ١٤٦.

المسرحية تشكل نسقًا دالاً يفجر مجموعة من العلامات اللامتناهية، تتحدد وظائفها ضمن مهمات الإخراج وعملية التلقى. وقد استغل المؤلف الديكور المتحرك ليجسد لنا حركية النص الإبداعى، كما استطاع أن يطوع مجموعة من المكونات السينوغرافية الأخرى (الاكسسوارات - الإنارة - الموسيقى والعناصر التشكيلية الأخرى)، ويصهرها فى توليد شعرية الفضاء المسرحى. وهذه المكونات كلها ليست بريئة، بل هى امتداد ضمن بنية النص، إذ تعد فى سياقها الخاص تكملة أو إرضاء الأبعاد الفكرية.

وعليه، فإن السيد حافظ استطاع أن يُجسد فهمًا عميقًا للكتابة الدرامية من منطلق خلق توازن بين الأدبى والسينوغرافى. كما أن صلابة الرؤية الفكرية فى هذه المجموعة المسرحية تستمد قوتها من عمق طروحاتها. ذلك بأن نظرة المؤلف الشاملة انطلاقًا من ارتباطه بالبيئة المحلية والعربية جعلته يلتقط مجموعة من المفارقات، ويعكس لنا جوانب كثيرة من انحدارات المجتمع، وحالات التفسخ الفردى، والتشظى الاجتماعى، لينتقل بعد ذلك إلى طرح قضايا عالمية تستوعب مشاكل العصر. وقد استطاع بفضل تجريب البناء التركيبى الدرامى، أن يربط بين البنيات الحكائية، سواء التاريخية، أم الأسطورية، أم المأثورات الشعبية من جهة، وبين الحوارات الداخلية ليحقق انسجامًا تامًا ضمن بنية الخطاب المسرحى. فهذه المسرحيات وإن كانت تبدو لنا شذرات متقطعة، فهى تتوحد فى الرؤيا الكلية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ نجد أنه التجأ إلى حيل فنية أخرى تتصل بأداء الممثلين، إذ وظف «المسرح داخل المسرح». ولعبة القناع بشكل مكشوف أمام الجمهور وذلك قصد تحقيق المتعة المسرحية، وخرق تماثلات المسرح مع الواقع كما رأينا آنفًا. وهو بذلك يتبع أسلوب «بيرانيديللو» فى تعميق الأبعاد الرمزية للعمل المسرحى. وهذه الأمور كلها تجعله ينفلت من أسر المسرح التقليدى والواقعى. وقد برع فى ابتكار أسلوب تجريبى يجعل الفن يسمو بخدمة

الفكر من منطلق «مسرحة المسرح»، أو البحث عما وراء المسرح - على حد تعبير المخرج الروسى «نيكولا افراينوف»[99]، لا من منطلق المسرح الانعكاسى.

وبهذا استطاع السيد حافظ أن يحقق تماسكًا موضوعيًا وفنيًا فى وظيفة التجريب، ساعده على صياغة أسلوب مرن يلائم بين متطلبات الحياة، ويستجيب لتطورات الفن. وهو أمر أهله بحق للاطلاع بحقيقة التجريب؛ تجريب لا يصبح فيه المسرح درسًا تعليميًا، أو مجرد وسيلة للتلقين، وإنما يعمل على بلورة تناسق كلى فى بنية الخطاب المسرحى نصًا وعرضًا.

من هنا، فإن ما يعطى للخطاب الفكرى تماسكه فى مسرح السيد حافظ؛ هو احتكامه إلى منطق العقل، عوض الأسلوب التحريضى المباشر، واعتماده على النقد عوض الوصف. وهى صفات تقود المتلقى إلى التفاعل العقلى مع واقعه عوض الأسر العاطفى بما يجرى أمامه.

وعلاوة على ذلك فإن كتاباته المسرحية ترتكز على تجريب مجموعة من الحالات عوض التركيز على الأحداث فى علام «عبثى» يتصالح فيه الهذيان مع الحلم، وتتباين فيه الفوارق فينتهى أصنامًا محطمة، أو أشجارًا منحنية تهاوت قبل نهاية العالم.

أما فيما يخص علاقة التجريب بالجانب الأيديولوچى، فستتحدد انطلاقًا من المعطيات الفكرية والجمالية. ويمكن القول : إن مسرح السيد حافظ لا يخنق أنفاسه فى رقبة التحيز الأيديولوچى لضيف، وإنما يرتمى فى أحضان الحرية الفكرية قصد الاحتماء تحت مظلة واحدة تصون المجتمع من برودة التيارات المارة أو الجارفة، لا سيما وأن التجريب يرفض الوصاية الأيديولوچية. لهذا فهو لا يمارس سلطة التعليم الجاهزة، والشعارات المغرضة، إنما يوفر لمسرحياته نهاية

---

(99) سعد أردش؛ المخرج فى المسرح المعاصر: سلسلة . عالم المعرفة الكويت . العدد19، يوليو 1979، ص 222.

مفتوحة تحتمل كثيرًا من الافتراضات، لتترك الحرية للمتلقى كى يحاكم الواقع بنفسه، لأن المسرح كما قال أغستوبوال: «ليس ثورة، وإنما هو تدريب على الثورة.. لأن الإنسان داخل المسرح لا يمارس التغيير، ولكنه يتدرب عليه»(١٠٠).

ويمكن أن نحدد موقف المؤلف من الأيديولوچيات انطلاقًا مما جاء فى مسرحية «تكاثف الغثاثة..» على لسان شاب٤:

- شاب ٤: المبدع فوق كل الأيديولوچيات. يؤثر فى الأديان والأخلاق.. النظم.. المجتمعات. يؤثر فى الرياح.. الهواء.. الشمس الإنسان. لكنه لا يصبح أداة ملتزمة بقيد فكرى مفروض لأن الفن ليس أداة. الفن روح الحياة(١٠١).

وهكذا يبدو أن المؤلف استطاع أن يطوع جماليات التجريب لصالح التعبير عن الحياة. كما أنه مسرح لا يقف عند حدود المحلية، ولكنه يحمل جوازه ليسافر خارج تلك الحدود فيعبر عن مجموعة من القضايا الإنسانية نحو (البوسنة والفيتنام وثورة الزنوج بأمريكا وغيرها).

فهو إذن يخرج من برجه العاجى ؛ ليقدم لنا مسرحًا أطروحيًا يرتبط بجذوره المحلية والعربية، ويصطدم بقضاياه السياسية والاجتماعية. وهو مسرح تنسجم فيه بنيات الخطاب، فلا يجعل هذا الخطاب كما يقول بارت: «نظامًا للأفكار المقنعة، ولكن باعتباره يمثل نسقًا تواصليًا، أو شبكة من العلامات : (السردية - الحركية - الموسيقية - الأيديولوچية وغيرها»(١٠٢).

وصفوة القول : لقد استطاع السيد حافظ من خلال مجموعته المسرحية «الأشجار تنحنى أحيانًا» أن يعكس مجموعة من الشروط

---

(١٠٠) نقلاً عن: عبدالكريم برشيد، المسرح المغربى فى السبعينيات. مجلة الأقلام (العراقية)السنة ١٧، العدد ١ يناير، فبراير، ١٩٨٢، ص ٨٥.

(١٠١) المسرحية ص ١٦٥.

(١٠٢) P. PAVIS: Dictionnaire du théater . p. 244.

التجريبية الجادة. وهى جهود تثمن وعيه بمعركة الفن فى التحدى لأشكال تمزق الوعى العربى بخاصة بين عتبات الواقع المزيف.

وقد تمكن بفضل تسلحه بمنهج نقدى من أن يبلغ درجة القسوة (حسب تعبير آرتو) فى فضح المسكوت عنه. ولم يركن إلى الاستسلام لأنه مؤمن بضرورة التغيير التدريجى بدءًا من التغلب على حدة الفوارق الاجتماعية، والانحدارات الفردية، وتجاوز الانتماءات السياسية المتوقعة على الذات، أو المتوارية خلف طوفان الزيف، كل ذلك قصد الوصول إلى تحقيق جميع الطموحات اجتماعيًا وسياسيًا واقتصاديًا.

وتمشيًا مع مقتضيات التجريب فى مهمة الهدم وإعادة البناء الاجتماعى، استمد السيد حافظ رؤية جديدة تتأسس على جدلية الفكر مع الواقع. لذا فهو يرى أن كليهما مؤثر فى الآخر وفاعل فيه. فإصلاح الفكر مرتبط بتقويض الفكر السائد، مادامت معركة العصر معركة فكرية قبل أن تكون عسكرية. ومن جهة أخرى استطاع أن يطوع أساليب التركيب، وفنيات الكتابة الجديدة فى علاقتها بروافد التقنيات العالمية الحديثة لصالح التكثيف الدرامى بجانبه الأدبى والسينوغرافى، إذ جعل السينوغرافيات تنفلت من إطارها الواقعى والطبيعى، لتتحول إلى كتابة بالعلامات تتحدد وظيفتها عبر الوسائل التعبيرية والرمزية ضمن تجريبية الخطاب المسرحى.

وعلاوة على كل ذلك يمكن القول : إن مسرح السيد حافظ التجريبى استطاع أن يؤسس كتابة تحمل أصداء تنظيرية، إذ جاءت المجموعة المسرحية محملة بمجموعة من التصورات الجريئة والطموحة لتأطير الفرجة العربية وممارستها. ويمكن أن نحدد النقط التنظيرية عند السيد حافظ فيما يلى:

ـ تخليص المسرح العربى من طوق الأيديولوجيا النفعية.

ـ خطورة منافسة المسارح التجارية ومزاحمتها للمسرح الجاد،

وتأثيرها السلبى على الذوق العام للجمهور العربى.

- تحرير المسرح من ميوعه الكوميك ومجانية الضحك.

فهذه الشروط كلها كفيلة بتأسيس مسرح عربى متين القواعد واضح المعالم والأهداف.

(ب) مسرحية «والله زمان يا مصر»[١٠٣] بين تداعيات السياسة ومزالق التحريض:

تندرج مسرحية «والله زمان يا مصر» ضمن الكتابة التسييسية فى مسرح السيد حافظ. وتنطلق من تسجيل إحدى الملاحم الحربية التحريرية إبان أحداث حرب أكتوبر ١٩٧٣. وقد حققت مصر فى هذه الحرب بعض الانتصارات الميدانية تمكنت جيوشها من اقتحام قناة السويس، وتدمير خط «بارليف» الشهير، مع اجتياح نسبى للقوات السورية لهضبة الجولان. وتظل إعادة الاعتبار لمصر أبرز مكسب لها؛ إذ حفظت ماء الوجه للبلد بعدما أصيبت بخيبة أمل خلال هزيمة ١٩٦٧. وفى هذا الصدد يقول السيد حافظ: «كانت الهزيمة أكبر من الشعب العربى، وشعرت بأن النكسة على أكتافنا، فحملت فخد الهزيمة على كتفى، وتبولت على تاريخنا المعاصر الذى لوثه الخوف من مرتزقة الشعارات الوطنية، ومن مسؤولى سياسة تجهيل الشعوب العربية.. إننى رفضت الهزيمة (فأنا) كاتب لم تهزمه «النكسة»[١٠٤].

ويقترن موقف السيد حافظ من منطلق رفض الهزيمة السابقة،

---

(١٠٣) السيد حافظ: مجموعة إشاعة، وتضم على التوالى ٦ مسرحيات:

. مسرحية: إشاعة ،. مسرحية: العزف فى الظهيرة ،. مسرحية: إجازة بابا ،

. مسرحية: امرأتان ،. مسرحية: والله زمان يا مصر ،

. مسرحية: معزوفة للعدل الغائب.

(١٠٤) فى حوار مع السيد حافظ: مذيل بكتاب الشخصيات التراثية فى مسرح السيد حافظ، سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية ٢، الإسكندرية. ص ١٠٦، نشر أيضًا بمجلة الأسبوع المغربى بتاريخ ١٠ مارس ١٩٨٤. ص ٤٥.

والتحلي بروح المسؤولية الوطنية قصد مواجهة العدو. غير أن سبيل الخلاص - كما يراه المؤلف - مرهون بالاستفادة من أخطاء الماضي، وعواقب الأمر بالانسحاب. لذا فإن استعادة الكرامة الوطنية يقتضي حمل السلاح قصد إشعال فتيل الثورة المضادة:

- فايد: لا أنا دقت. أنا جندت مرة واتنين واتدرب ووقفت عشان أضرب قالوا لي انسحب انسحب. انسحب دائمًا الأوامر. استعد - استعد النصر لنا ، وهكذا هزيمة وراء هزيمة.

عن: الهيئة العامة للكتاب. ١٩٩٥ (القاهرة).

فايد: المواجهة يعني ايه؟

- رياض: يعني لما تهزم تقول لا ما انهزمتش. لا مش بالكلام ، بالعمل يعني تهزم الهزيمة. ويعني تقف بره بيتك. إلى ايديك سلاح تحمى ولادك ومراتك والعلم. يعني أما تمشي وفي جثتك طعم الراحة يعني تبقى قلقان طول ما فيه على صدر البلد استعمار والقلق عنى تعني تفكر يعني تعرف يعني تمسك سلاح وتقتل العدو بره وجوه»(١٠٥).

إن رغبة السيد حافظ في تنوير الرأي العام بمراجعة أسباب الهزيمة قصد تجاوزها يطرح إشكالية لازالت تطفو على المسرح السياسي العربي؛ وهو أسلوب التحريض أو الدعاية السياسية. وقد ساد هذا النوع من المسرح بشكل بارز عقب أحداث نكسة يونيو. ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى كتابات كل من سعد الله ونوس، وألفريد فرج، ومحمود دياب، وعلي سالم، ومعين بسيسو، وغيرهم. فالسيد حافظ، شأنه في ذلك شأن هؤلاء المسرحيين، لم يستطع التخلص من الأسلوب الخطابي المباشر. ومرد ذلك أن الحماس العاطفي في مسرحيته هاته حول الخطاب إلى خطبة سياسية تغلب عليها الإثارة والكلمات الصارخة المتحولة إلى شعارات. وهذا الأمر يشوش على ذهن المتلقي، فهو «إلى جانب كونه ضد العملية الفنية، فإنه قد يفرغ الناس من قدراتهم على

(١٠٥) السيد حافظ: مسرحية والله زمان يا مصر ص ٢١١ - ٢١٢.

التمييز والمحاكمة والاستيعاب»(١٠٦).

فالتجريب يقتضى وعيًا فنيًا يحلق فوق الواقع، ويركب صهوة المغامرة قصد إحداث شرخ فى الكتابة الظاهرية، لأن المسرح «ليس مجرد وسيلة دعائية، «أو سلاحًا انقلابيًا»(١٠٧)، ولا ينبغى له أن يكون كذلك. فالمسرح. كما سبقت الإشارة إلى ذلك. ليس دعوة مباشرة إلى الثورة، وإنما هو تدريب عليها.

وقد حاول السيد حافظ أن يحل هذه الإشكالية من خلال تزويد المتلقى بالوعى اللازم فى مواجهة أعباء الأزمة معتمدًا على أسلوب صريح وجرىء فى نقد الواقع، كما نجد فى هذا المثال:

- فايد: مش هاسمعه كسرته. الأغانى فيها سم يقطع فيا. شهر رمضان وتمثيليات هلب هلب ازاى أنسى خيانة ٦٧، وشيل فى التليفزيون وسينما أونطة أونطة والأغانى آه وايه ، واحنا فى سينا نستنى فيض الكريم ازاى أسمع أغانى وحفلات أضواء المدينة ، وماتش الكورة وأنا جوايا جرح احنا هنا فى القنطرة شرق العلم فوق دماغنا إسرائيلى والحقيقة إنه أمريكانى»(١٠٨).

وبالرغم من هذه الجرأة التى كانت فى تناول انكسارات الواقع المصرى؛ إلا أن إذعان المؤلف للتقريرية المباشرة تحت وطأة الحماس الوطنى، صده عن ابتكار الحيل المناسبة، والمعادلات الفنية فى خدمة الإطار العام للمسرحية.

ومع ذلك، يظل السيد حافظ حاضرًا بأسلوبه التجريبى الغزير، لأن مثل هذه السحابة العابرة لا يمكنها أن تحجب صحوة التجريب عن سماء مسرحه.

---

(١٠٦) أحمد العشرى: المسرح التحريضى: الإثارة والدعاية، مجلة عالم الفكر (الكويت). المجلد ١٨، العدد ١، أبريل - يونيو ١٩٨٧. ص ١٣١.

(١٠٧) رياض عصمت: الثورة فى المسرح العربى: دراسات عربية - العدد ٣ . السنة ١٩ . يناير ١٩٨٣ . ص ١٢٦ . انظر كذلك: كتاب سامى خشبة: قضايا معاصرة فى المسرح. دار الحرية للطباعة والنشر - مطبعة الجمهورية، بغداد. ١٩٧٢. ص ٥٢ - ٥٤.

(١٠٨) السيد حافظ: المسرحية نفسها، ص ٢١٤.

(جـ) مسرحية «معزوفة للعدل الغائب»: مأساة فنان أم مأساة عالم؟

يوقع السيد حافظ فى هذا العمل نموذجًا جديدًا فى مجال المسرح التجريبى. ففى هذه المسرحية ذات الفصل الواحد، يعالج هموم الفنان وهو يكابد تمزقًا فكريًا قاتلاً، رماه بين صخب أجراس الكنائس أحيانًا؛ وأحيانًا أخرى بين نداء المآذن؛ ليقرر فى الأخير أن يعزف لحن الحداد: الحداد على العدل الغائب كى يعزى نفسه بموت هذا العالم. بيد أنه فى الأخير يقرر تمزيق لوحاته التى كان قد خطها. ذلك هو المدار الذى تتحرك فيه مسرحية «معزوفة للعدل الغائب»، وهى مسرحية - رغم قصرها - إذ لا تتعدى صفحاتها الإحدى عشرة من الحجم المتوسط؛ تعالج كثيرًا من القضايا والإشكاليات التى تخص الفنان والفن.

وينطلق السيد حافظ فى تجريب تقنية جديدة مستمدة من إنجازات المدارس المسرحية الحديثة. وتقترب هذه التقنية من الاتجاهات التعبيرية والرمزية فى الفن التشكيلى. وقد استطاع المؤلف من خلال هذا الاستهلال الفنى أن يقوض مبدأ من مبادئ الدراما الإغريقية فى اعتمادها على لغة الحوار كإيذان ببداية المسرحية؛ إذ برغ فى إيجاد المفتاح المناسب لفتح دهاليز هذا العالم المظلم، كما تحدده الإشارة الركحية التالية:

- المسرح: فى الخلفية توجد لوحات سوداء، وخطاط يكتب على اللافتات بلون أبيض، وفى بعض الأحيان يرسم لوحات ثم يمزقها، وفتاة تناوله الألوان فى اليمين. فى أعلى المستوى يقف فتى وفتاة، فى المستوى الأول توجد امرأة عجوز ورجل جالس أمامها (النجار وزوجته) يضع كوبًا أمامه وزجاجة. ويبدو أنهما يتناولان الطعام[١٠٩].

وبهذا يتسلل الفنان إلى بؤرة مجهولة العوالم، فيجثم حائرًا أمام ما

---

(١٠٩) السيد حافظ: مسرحية معزوفة للعدل الغائب. ص ٢٢٥.

يجرى فى هذا العالم، والأفلاك التى تحيط به وتسير به على هواها.

- الفتاة: ثكلى يا عواصم البلاد المهزومة.

ثكلى الحب سداسى الوجه، البلورات لحن للعراء[١١٠].

- الفتاة: (للفتى) كلمات الزيف الأبدية مقطوعة اليدين، مغروسة فى الجزائر أصوات القتلى، وعلى جبال اليمن، وعلى أسواق بغداد. الرفض (يكتب الخطاط) إننى أحب إيزادورا وتمردها.

- الفتى: القاهرة أرملة، أرملة دمشق، أرملة بغداد، الكعبة عيون الأرامل.

(لافتتان) بطولة الخطاط ينظر إلى الجمهور ليكتب «هتلر مازال يتقدم» (يمحو اللافتة) يكتب: إسرائيل تسجن مليون فلسطينى. يمحوها. يكتب: أمريكا تمحو بغداد، موسكو تنهار على سندويتشات البيتزا. «الأمم المتحدة تشرب دماء العرب فى فنجان القهوة»[١١١].

(إن تجربة «معزوفة للعدل الغائب» تضع المتلقى أمام فضاء جمالى متعدد اللوحات؛ فهى تجسد إطلالة تجريبية من نافذة الإبداع على باب واسع تتراءى فيه مجموعة من الفنون كالرسم والتشكيل) لتظهر مجموعة من الألوان والصور متجانسة مع بلاغة الكلمة وقدرتها على إبراز تمزقات الواقع.

ويكثف السيد حافظ من حوارية هذه المكونات الفنية حينما يعمد إلى المزج بين تداعيات الصورة والكلمة من جهة؛ وبين حوار صامت يجسده (الخطاط) وهو يمزق لافتاته بين الفينة والأخرى، منددًا بتمزقات الواقع وعبثيته. وبهذا نجده يجرب نوعًا جديدًا من الحوار قوامه الإيماء والحركة ليجسد لنا فضاء حركيًا فى سياقه الخاص منسجمًا مع منظومة الفضاء السينوغرافى[١١٢] ككل. وقد استطاع أن

---

(١١٠) المسرحية: ص ٢٣٥.

(١١١) نفسها ص ٢٣٧.

(١١٢) PATRICE PAVIS: Dictionnaire du théater Editions sociales: Paris. France. 1980 p. 156

يعقد توافقًا ذكيًا بين فعل التمزيق فى علاقته مع تصدعات العالم. ومن ثم، فنحن أمام معادلتين متطابقتين:

تمزق الذات (الفنان) وتصدع الموضوع (العالم). ولكنهما يعزفان على وتر العدل الغائب، كما نجد فى هذا المثال الذى يجسد مجموعة من المفارقات:

- الزوجة: اليوم لا تحتاج إلى أن تشرب.. العالم يتمزق.

النجار: يتمزق.. يتمزق (لا يهتم).

دخلت الجامع اتهمونى بالإرهاب.

دخلت الكنيسة اتهمونى بالتآمر. شربت الويسكى ولم أصلّ؛ قالوا «زنديق كافر لكن مواطن متعاون»[113].

ويمكن أن نلخص المظهر التجريبى لهذا العمل المتميز؛ بأنه حلول فنى فى أعماق الواقع شبيه بتوحد رجل صوفى مع عالمه الروحى أو العلوى كى يتوصل إلى الحقيقة الباطنية. وهو انتقال مماثل لعمل السيد حافظ. هذا حينما انتقل من بر الحياة إلى جو الفن محلقًا به إلى أجواء تجريبية عليا تخترق المجال الأدبى لتتلمس فضاء جماليًا وتشكيليًا بارعًا.

٢. رحلة الإنسان بين الاغتراب والعبث:

يرحل بنا السيد حافظ إلى دروب عالمنا الكبير لنكتشف معه جوهر الظاهرة الإنسانية بمظاهرها المعقدة وتمفصلاتها على أرض الواقع. فبفضل استيعابه للتركيب البنيوى لهذه الظاهرة؛ استطاع أن يلم بعلاقاتها الوظيفية، ويضبط تفاعلاتها الذاتية والموضوعية، ويرصد سيرورتها التاريخية. وقد قاده هذا الاحتكاك المعرفى إلى بناء مجموعة من التصورات شكلت أسسًا جديدة للكتابة فى مجال المسرح التجريبى: لا سيما فى نوعيه الاجتماعى والنفسى.

---

(١١٣) المسرحية: ص ٢٢٩.

ويمكن أن نربط اتجاهه نحو المسرح النفسى بأصداء الفلسفة الوجودية فى الغرب عند كل من «هيدجر»، و«جان پول سارتر» و«ألبير كامى»؛ تقوم على فكرة التصدع الوجودى، والضياع الإنسانى فى جزيرة العدم وسط محيط من السراب يخيم عليه الخواء والكآبة. كما يمكن أن نربط هذه الصورة القاتمة بمخلفات الحربين الكونيتين وما تركته من آثار سلبية على نفسية الإنسان الغربى وهو يرى عالمًا مكومًا بالأنقاض وأشباح الجثث الهامدة. فتحول الغرب من مركز المدنية الحديثة الشاهدة على التقدم التكنولوچى والثورة الصناعية الكبرى إلى حبات رمل نسفتها رياح الحرب. وهى بذلك تشهد على صلب هذا الإنسان على جدار اليأس والإحباط.

وكان لهذه الفلسفة أثر كبير على العديد من المسرحيين الغربيين الذين عرفوا «باتجاه مسرح العبث» أو «اللامعقول» من أمثال «يوجين يونسكو»، و«صمويل بيكيت» و«آرثر آدموف»، و«إدوارد ألبى». وقد جسد هؤلاء من خلال أعمالهم فكرة الانتقال من الوعى إلى اللاوعى، أو من «نزاهة وصفاء حياة الإنسان إلى أنه ليس له غرض مطلق؛ وإنما عليه أن يعش وكأنه خواء. والعدم له بالمرصاد يهدده»(١١٤).

وقد انبثقت عن هذه التصورات فكرة خاطئة عن مسرح «العبث»، وهو خضوع الواقع لمبادئ منافية لحدود العقل؛ فى حين أن المعنى السليم الذى يرتكز عليه العبث - تحديدًا - هو أنه مجافٍ للقوالب العقلية المسماة بالمنطق. ومن هنا فهو يخضع للعقل العام(١١٥).

ويمكن القول : إن جوهر الصراع الإنسانى الخالى من كل معنى وسط هذه الفوضى العارمة التى تعبث بالإنسان؛ هى التى أفرزت هذا

---

(١١٤) يوسف عبد المسيح ثروت: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى: منشورات مكتبة النهضة - بيروت - بغداد - الطبعة الثانية - ١٩٨٥، ص ١١.

(١١٥) د. محمد عنانى: نظرة جديدة إلى العبث: مجلة المسرح (القاهرة)، العدد ٢ يوليو ١٩٨١، ص ١٤.

النوع من اللامنطق بين الأشياء. وهى التى جعلت الإنسان يضيع جهوده بسبب شدة الإغماء الوجودى، فلم تعد السيطرة ممكنة على ما حوله، ومنها القدرة على التواصل بين الناس. وفى هذا الصدد، يقول آداموف: «ففى يوم من الأيام رأيت شحاذًا أعمى ورأيت فتاتين تسيران إلى جواره دون أن يلاحظا وجوده. وهما يتغنيان أغلقت عينى. وكانت الحياة رائعة. ولقد أوحى إلىّ هذا المنظر بأن أصور على المسرح بوضوح عزلة الإنسان وعدم وجود أى اتصال بين ا لناس»[١١٦].

وقد تمكن «يوجين يونيسكو» فى مسرحيته «الكراسى» من تصوير استحالة الاتصال بين الناس بشكل فظيع ومأساوى. ففى هذه المسرحية، جسد لنا «يونيسكو» قمة المأساة من خلال ربطه بين انقطاع حبال الاتصال بين الناس وبين تحول الحياة إلى مضجع مؤدى إلى الموت. وتتلخص أحداث هذه المسرحية فى قصة زوجين عجوزين قررا أن يطلعا العالم بسر ينقذ العالم من هاوية السقوط فى الجحيم. ولهذا الغرض، أوكلا مهمة شرح تفاصيل هذه الخطة إلى أحد الخطباء، وبعد حضور المدعوين؛ قرر الزوجان الانتحار. وعلى إثر هذه الحادثة المفجعة، أصيب الخطيب بذهول شديد أفقده النطق والسمع[١١٧].

وبهذا يتحدد لنا موقف «يونيسكو» من الوجود بأنه معقل من معاقل التعاسة، وأن الحياة مجلبة للعذاب. وهذا ما يجعل الإنسان يتلاشى فى سراب الاغتراب، ويقرر الهروب أو الانتحار بعدما فقد كل أمل فى المصالحة مع الناس والواقع.

وقد كان لغياب التقارب بين البشر، وسيادة العزلة الفردية أثر واضح حتى على القوانين الطبيعية المألوفة.

---

(١١٦) د. رشاد رشدى: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. عن دار العودة، بيروت. الطبعة الثانية ١٩٧٥. ص ١٧٤.

(١١٧) مسرح الاحتجاج والتناقض تأليف جورج ولورث، ترجمة الدكتور عبدالمنعم إسماعيل. المركز العربى للثقافة والعلوم بيروت. لبنان. بدون تاريخ نشر. ص ٩٧.

وهذا ما انعكس بشكل واضح على مسرحيات «العبث»، إذ «لا وجود للزمن أو المكان، والشخصيات ليست لها سمات أو حتى أسماء أحيانًا، وأحيانًا خلال الحدث تجدها تتغير فجأة ودون سبب واضح[118].

وقد استطاع «صموئيل بيكيت» كذلك أن يتمثل لنا مظاهر العبث أكثر في مسرحيته «نهاية اللعبة»[119]؛ سواء على مستوى الموضوع العام، أم على مستوى البناء الفنى. فعلى المستوى الأول: نجد أن المسرحية لا ترتكز على حدث محدد وواضح؛ إذ إنها لا تخضع عقدة محددة تصل بها إلى الحل. فكل ما يجمع بين شخصيات هذه المسرحية فى إطارها العام هو إصابته بعاهات جسدية وغير جسدية. فالجدان «ناج» و«نل» مشلولان وعاجزان عن الحركة، بعدما ألقى الابن «كلوف» بهما وسط صندوقى قمامة وأحكم غطاءهما. والابن الآخر «هام» ضرير لا يستطيع إنقاذهما. وبهذا يجسد لنا «بيكيت»[120] قمة العبث من خلال محاكمة الواقع بالموت والتمزق الإنسانى. وهى نتيجة حتمية لعدوانية القدر ومآسيه. كما يلخصه عنوان المسرحية بأن حياة الشخصيات قد وصلت إلى نهايتها، أو استنزفت تمامًا. ومن جهة أخرى: فإن البناء الفنى للمسرحية لا يخضع لتسلسل منطقى فى سير الأحداث. فتقاطعات الحوار، والاسترجاعات الزمنية، يجعل «نهاية اللعبة غير محددة مادامت ساعة الزمن لازالت متوقفة على عقرب الصفر. كما أن عزلة الغرفة على العالم الخارجى تعمق المفهوم العبثى حول الوجود. وهذه الأمور كلها تبرز لنا نظرة كتاب مسرح العبث - ومن ضمنهم بيكيت - إلى الحياة والفن وذلك من منطلق تقويض مبادئ الدراما التقليدية.

---

(١١٨) مسرح الاحتجاج والتناقض. ص ١٧٢.

(١١٩) مسرحية نهاية اللعبة: سلسلة من المسرح العالمى. ص ٢٥٨. تأليف صمويل بيكيت. ترجمة وتقديم بول شاوول مراجعة نادية كامل. عن وزارة الإعلام، الكويت، أول مارس ١٩٩٢ ص ١٢٠.

(١٢٠) مقدمة المسرحية. ص ٩ - ١٦.

أما إذا انتقلنا إلى مسرح السيد حافظ فى علاقته بالاتجاه العبثى: فسنجد أنه يلتقى مع كتاب هذا التيار فى بعض الوجوه؛ ومنها التركيز على البعد الإنسانى، وتبدد حلم الفرد نتيجة الضغوط الاجتماعية، وتوتر العلاقات بين الأفراد.

بيد أن هناك اختلافات جوهرية واضحة بينه وبينهم. ويمكن أن نحدد مظاهر هذا الاختلاف فى نظرة هؤلاء الدراميين إلى الوجود. فهى تنبع من تفسير ميتافيزيقى غير مبرر أحيانًا. ومرد ذلك إلى الفراغ الروحى أو الدينى للإنسان الغربى. بالإضافة إلى ظروف الحرب وصدماتها. وهذا ما انعكس على أعمال هؤلاء المسرحيين، إذ جاءت محملة بفلسفة تشاؤمية تنعى الوجود الإنسانى فى موته؛ وغربة الفرد وضياعه فى قمامات التفاهة. وقد ساهمت هذه الرؤية الجديدة فى بلورة أنماط جديدة فى الكتابة دمرت التقاليد الفنية المتعارف عليها.

أما نظرة السيد حافظ إلى الإنسان وعلاقاته الاجتماعية فتختلف كثيرًا عن سابقتها؛ لأنه لا يفسر هذه العلاقة انطلاقًا من رؤية فيزيقية تجريدية؛ وإنما يربط هذه العلاقة ربطًا واقعيًا انطلاقًا من رصد تركيبات هذا الواقع الهجين، وكشف تداخلات آلياته. وهذه النظرة تعكس رؤيته التجريبية المنبثقة عن الالتزام بقضايا الإنسان باعتبارها خلفيات مرجعية من منطلق تحليلى أو نقدى لمختلف المظاهر السياسية والاجتماعية والاقتصادية. فمسرح السيد حافظ يختلف عن اتجاه مسرح العبث باعتباره مسرحًا يرتكز على العقل والمنطق. كما أنه يميل إلى اليقظة والمواجهة عوض الاستسلام والانتحار: لأنه مسرح الأمل فى الحياة بالرغم من ضراوة الواقع والتواءاته. وهذا ما يعطى لمسرحه التجريبى بعدًا تبشيريًا وتنبؤيًا.

ولما كانت الظاهرة الإنسانية شديدة التعقيد والتداخل فى بنيتها العامة ضمن إفرازات نزعات الذات وتشابكها بمعضلات الحياة العامة: فإن مهمة التجريب تقتضى تماهى المبدع مع أنساق الظاهرة الإنسانية

قصد التمرد على سلبياتها انطلاقًا من تفكيك ظاهرها، وتعرية باطنها.

ومن هذا المنطلق، استطاع السيد حافظ أن يعكس حركية هذه الظاهرة، ويستوعب شروطها الموضوعية والفنية. وقد ساعدته دراساته بقسم الفلسفة والاجتماع بكلية الإسكندرية، وحصوله على دبلوم فى علم النفس والتربية على تحصيل علمى مهم، كما أفادته فى التعرف إلى مختلف إنجازات حقول علم الاجتماع وعلم النفس الحديثة. وهذه العوامل كلها ساهمت فى إثراء تكوينه الثقافى، وإمداده بمناهج علمية قادرة على التغلغل فى رصد الواقع، وضبط العلاقات الاجتماعية والنفسية. وقد استطاع من خلال تطويع هذه المناهج فى تحليل الواقع لصالح التجريب من منطلق صياغة فنية وإبداعية تخدم البعدين: المعرفى والجمالى، أو كما قال «رينيه ويليك» بأن مهمة المبدع تتجدد فى الجمع بين المستوى الداخلى للكتابة فى صياغتها الجمالية، ومستواها الخارجى من خلال معاينة مختلف الظروف الخارجية المحيطة بالمبدع(١٢١).

وقد قدم لنا السيد حافظ نموذجًا حيًا جسد فيه الأبعاد التجريبية فى خلفياتها الواقعية وعلاقتها بجماليات الكتابة من خلال مسرحيته «سيزيف»(١٢٢)؛ وفيها قرن بين مأساة الصراع الإنسانى، ومعاناة الكائن البشرى. فقد انطلق من الأسطورة القديمة التى حكمت فيها الآلهة على «سيزيف» بأن يحمل الصخرة إلى أعلى الجبل عقابًا له على إفشاء سر الآلهة، وعاش حياته تحت لهيب الشمس معذبًا فى دحرجة تلك الصخرة من الأسفل إلى الأعلى دون أن يتمكن من إيصالها إلى القمة. وحور لنا المؤلف هذه الأسطورة بشكل جديد جسد من خلالها العذاب الأبدى «لسيزيف القرن العشرين» قصد استيعاب معطيات الحياة المعاصرة فى صراع الإنسان مع الواقع ضمن أزمة وجودية متكررة. فسيزيف يحضر

---

(١٢١) عن السيد يسين: التحليل الاجتماعى للأدب، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٩٣.
(١٢٢) السيد حافظ: مسرحية سيزيف، سلسلة رؤيا، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

فى كل إنسان يعيش تحت وطأة القهر والحصر والضغوط المتوالية. وبهذا يصبح الصراع اجتماعيًا لا غيبيًا كما ترويه الأسطورة الإغريقية. وهو الإطار الذى يؤطر - أيضًا - مجموعته المسرحية «إشاعة»، وهى ترصد لنا معاناة شرائح مختلفة من المجتمع فى ظل الضغوط الاجتماعية والسياسية. وقد عبر عنها المؤلف فى أحد أحاديثه الصحفية قائلاً: حين رضعنا براءة التكوين حاولنا أن نستوعب القاع بسذاجة الإشعاع وذكاء الإفراز، وتفوق الإبداع. أردت أن أهتم بآدمية الإنسان لحظة تعطلت فيها اللحظات والأقلام والأفكار أن تعطى شيئًا للإنسان»[١٢٣]. وبالفعل فقد أراد هذا المبدع أن يثبت الوجود الإنسانى وينتصر له من المساومة ومحاربة اليأس والموت. ويمثل لنا من خلال شخصية «الدكتور مصباح الزمان» مستوى النضج فى النبل الإنسانى لهذا العالم حينما قرر إهداء جائزة نوبل للعلوم الاجتماعية للشعب المصرى.

تبدأ مسرحية «إشاعة» من حيث تنتهى قصد الاستمرار فى الدفاع عن فضيلة الإيثار بالرغم من محاولات جهات طفيلية فى سعيها للحيلولة دون إثبات هذا المسعى النبيل. وهذا ما يبرز لنا من خلال الوهلة الأولى حينما أعلنت المذيعة مقاطعة الحفل التكريمى للدكتور:

- المذيعة: نعتذر عن هذا الخلل الفنى الذى حدث عبر الأقمار الصناعية. والآن نقدم لكم أغنية «تخرج أغنية آه - آه أغنية محمد فؤاد»[١٢٤].

وتجسد لنا هذه اللقطة التغريبية للأغنية مظهرًا تجريبيًا يحدد دور الغناء والموسيقى فى تلخيص الحبكة وإضاءة الحدث، وإبراز طرفى الصراع بنقيضيه: الخير (كما يمثله الدكتور) والشر (كما تمثله الأطراف المعادية للدكتور). وقد وظف السيد حافظ وفق منظور مغاير للدراما

---

(١٢٣) فى حوار مع السيد حافظ: ورد المقال فى كتاب: دراسات مسرحية ملحقة بمجموعته «الأشجار تتحنى أحيانًا» ص ٣٠٥ - ٣٠٦.

(١٢٤) السيد حافظ: مسرحية إشاعة، ص ٤.

التقليدية. فالأغنية لها وجود مستقل خارج الحدث. فهى ليست مجرد عنصر مصاحب للحدث؛ وإنما هى جزء يساهم فى بلورة هذا الحدث.

وتنطلق هذه المسرحية من تصوير سيناريو محبوك ضد الدكتور مفاده أن هذا الأستاذ الجامعى على علاقة عاطفية بطالبة من طالباته. وسبب هذه الإشاعة مرتبط بما يدعو إليه الدكتور «مصباح الزمان» من قيم ومبادئ ومواقف اجتماعية تخدم الفئات الشعبية بعامة؛ لأنها قيم نبيلة تخدم المجتمع وتسعى إلى إعادة التوازن لشرائحه:

- مصباح الزمان: حتى لو غمينا عيونكم فتحوها وافتحوا لنا الطريق لها المجتمع يبقى فيه قاعدة فقيرة والقمة غنية والطبقة الوسطى بتحمى المجتمع من أى انهيار زى عمارة لها سطح ولها قاعدة. والدورين اللى فى النص هديتهم. يبقى أى ريح أى هزّة تقع العمارة، يعنى ينهار المجتمع، ودى مسؤولية مين. مسؤولية مين مسؤولية مسؤولية مين.

- الرجل المهم: ايه يا مصباح الزمان.. أنت عايز تحرض الولاد، الولاد بتحب يسكو والأغانى البرتقالى وسندويتشات الهمبورجر.

- مصباح الزمان: لا يمكن تحمى الأوطان بجيل أرانب وقرود»(١٢٥).

فالسيد حافظ ينطلق من موضوع «الإشاعة» فى إطاره الخاص كى يلتقط لنا مفارقات الواقع. وهو بذلك ينتقل من الجزء إلى الكل، أو من الخاص إلى العام، ليركب لنا مجموعة من القضايا والأحداث. وبما أن الظاهرة الاجتماعية تتميز بطابع شمولى؛ فإن ذلك يقتضى معرفة تامة ببنياتها الاجتماعية. ومن ثم، فإن عملية الوعى بالواقع تتصل جدليًا بمعرفة الواقع من الداخل. أو ما يسميه لوسيان غولدمان بـ «تلازم ذات المعرفة والممارسة مع تلك المعرفة وتلك الممارسة»(١٢٦).

---

(١٢٥) السيد حافظ: مسرحية إشاعة، ص ١٢ . ١٣.

(١٢٦) عن عبدالحق منصف الأسس العامة للبنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان: القسم الأول الأساس الابستيمولوجى مجلة: أقلام (المغربية). س ١٧، العدد ٥٦، أبريل ١٩٨٢ ص ٤٠ . ١٢٨

ومن هذا المنطلق، عمد السيد حافظ إلى إثارة موضوع دور الطبقة المتوسطة - لا سيما المثقفة منها - فى المجتمع. فهى فئات منتجة للوعى وتقوم بدور هام فى صيانة البناء الاجتماعى من الانهيار. وهذا ما يؤكده الدكتور حين يذهب إلى أن دور المثقف يكمن فى الحفاظ على توازن (العمارة/ البناء/ المجتمع). فالمثقف هو بمثابة الوسيط أو الجسر الرابط بين القمة والقاعدة. ومن ثم، فإن مهمته تتجسد فى التنوير والتبصير قصد محو التفاوت الطبقى. بيد أن مهمة البناء الاجتماعى لا تتحقق إلا إذا توافرت له أسس البناء ودعائمه انطلاقًا من هدم رواسبه، وتقويض مخلفات جيل «الأرانب» أو «القرود».

وبذلك استطاع السيد حافظ أن يقدم لنا موقفًا يتجانس مع منهجه التجريبى؛ يسعى من خلاله إلى إبراز الدور الإيجابى للمثقف فى مسار معركته الفكرية فى كشف انهيارات المجتمع قصد الحدمن انزلاقاته.

وحتى يكشف لنا عن الوجه النقيض لمفارقة الواقع؛ عمد إلى حيلة تجريبية تتجسد فى لعبة القناع. وقد استطاع أن يتمثل هذه الصيغة بما يتلاءم مع مسرحه التجريبى فى تعرية وجوه الزيف، وإبراز كل من (الصحفى أبوالكلام - الأستاذ فهمان - الرجل المهم) على حقيقتهم. فهم يستطيعون حمل مجموعة من الأقنعة يداهنون من خلالها الواقع، ويتحايلون بها على المجتمع، كما نجد فى هذا المثال.

- الفتاة: أنت فنيت عمرك مع الملك كنت قلمه.. مع الثورة كنت قلمها، مع كل رئيس كنت قلمه ، مع الشرق كنت شرقى ، مع الغرب كنت غربى وقلمك هو هو ، بيتغير مرة أحمر ، مرة من دم الغلابة ، مرة بتبيع الغلابة ، مرة مع العبيد ، مرة مع السادة ، مرة مؤمن ، مرة كافر.. بس قولى أنت مين.

- الصحفى أبو الكلام: هاوريك واشرح لك ببساطة (يفتح دولاب) يخرج مجموعة أقنعة الصحافة السياسية يا صبية - لعبة باينة ومختفية. والقضية ببساطة ازاى تحط على وشك قناع. شوفى (يرتدى قناع) دا ملكنا يا جماله ! هلّ التاريخ هلاله من بيت للأشراف من نسب الشجرة

المباركة (يخلع القناع) بص هوب شوف. التاريخ اتغير أهو (يرتدى قناع آخر). الملك دا كان فاسد، والثورة هى الحقيقة والشعب هو الشعب. أدى صورة مع البنات الفاجرات والاستغلال (يخلع القناع)[١٢٧].

ويظهر هذا الإجراء الفنى التجريبى من خلال لعبة القناع، أو تمفصل الواقعى عن المسرحى قدرة المؤلف فى تطويع هذه التقنية لصالح البعين المعرفى والجمالى. وفى كل حالة، فهى تحقق وظيفتها التواصلية مع المتلقى؛ لأنها توقظ ملكاته العقلية، وتجعله متقبلاً لخطابها. فمثل هذه الحركات - كما تقول «جوليا كريستيفا» - مثل «البهلوانية المدهشة»: طلقات إعجازية.. هكذا تراكم «الانطباعات» الغرائبى وتجعلنا نستحمله ونتلقاه كمحتمل. يحاكى الاصطناعى (ما يخالف الطبيعى والواقعى) الواقعى ويضعفه (يتساوى والواقع) ويتجاوزه (أى يؤثر فينا أكثر من الواقع)[١٢٨] وحتى يكثف أكثر من دلالات التغريب بالواقع؛ عمد المؤلف إلى نبش ذاكرة المسكوت عنه فى جسد التاريخ المصرى، كما يبرزه هذا الحوار بين الدكتور والرجل المهم:

- الرجل المهم: ما انت عايزهم يعيدوا كتابة ثورة ١٩١٩، وبعدين ثورة ١٩٤٨ وبعدين ثورة ١٩٥٢ وبعدين ثورة ١٥ مايو ١٩٧١ وبعدين ثورة ايه - مصباح الزمان: ياريت الشباب يقدر يعيد تاريخ بلاده»[١٢٩].

فمهمة إعادة كتابة التاريخ هى مسئولية كل الشباب؛ لأن حقائق التاريخ هى التى تكشف عن الزيف، وعن توارى الوجوه خلف الأقنعة، كما أن التاريخ نفسه سيظل شاهدًا على أعمال الإنسانية، وكاشفًا عن الغائب فى حقائقها. ومن ثم، فإن التاريخ سيتنبأ عن المستقبل، كما هى وظيفة التجريب فى مسرح السيد حافظ.

---

(١٢٧) السيد حافظ: مسرحية إشاعة، ص ٤٤.

(١٢٨) علم النص: تأليف جوليا كريستيفا - ترجمة فريد الزاهى دار توبقال للنشر. البيضاء (المغرب) الطبعة ١ - ١٩٩١، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٥١.

(١٢٩) المسرحية: ص ١٧.

ويمكن القول : إن هذا الكاتب فى هذا العمل نجح فى معالجة مجموعة من القضايا والمواقف الوطنية الحساسة؛ إذ ربط بين ما هو فرعى فى سياقه الخاص بمدارات سوسيوثقافية وسياسية عدة، وعمد إلى تجريب كتابة لا تقف عند حدود الخاص، ولا تنحصر فى الوصف، وإنما تتجاوز ذلك فى سياقهاالعام إلى النقد. كما عمد تبعًا لذلك إلى اقتناء مجموعة من التقنيات الحديثة والمكونات السينوغرافية قصد إضاءة الرؤيا الكلية للنص. وهذا ما يجعل الصياغة الجمالية تتماهى مع الرؤية الفكرية فى التصدى للواقع قصد التمرد عليه.

أما فى مسرحية «إجازة بابا»، فحاول أن يجسد لنا صراعًا مختلفًا كما عهدناه فى الدراما الأرسطية؛ إذ برزت فكرة الصراع بين القديم والجديد على سطح هذا العمل،عوض التركيز على الحدث - فى حد ذاته - ففى هذه المسرحية، نتعرف إلى «أحمد الموظف» الشخصية الرئيسة فى المسرحية. فقد فَقَدَ هذا الموظف أمله فى التواصل مع الحياة المعاصرة؛ لأنه يظل معلقًا بين السماء والأرض، أو بين قيم السماء من جهة، وبين اندثارها فى العالم السفلى. فتمسكه بالأمانة وشرف الضمير جعلاه يظل عاجزًا عن تلبيات حاجيات الحياة المعاصرة. وهى حياة لا تجسد سوى الخواء الفكرى وسلبيات مظاهر التبعية الغربية. من هنا، تبرز مفارقة الاختلاف بين جيلين؛ أحدهما: (الأب) ناقم على خلفيات الاستهلاك الثقافى والمعرفى، والآخر: متعطش لإغراءات الحضارة الغازية (الابن).

- عمر: أنا عايز بنطلون جينز زى مايكل جاكسون، وشريط فيديو مايكل جاكسون(يضحك أحمد ويلقى بالبنطلون بعيدًا يجلس على المقعد، يخلع الحذاء ويلقى الحذاء بعيدًا. يخلع الجوارب يلقى بها بعيدًا. يلقى بنظره بعيدًا عن صورة زوجته وهى حامل»[١٣٠].

فالحذاء الذى قدم على أنه اكسسوار يقوم بدور سينوغرافى وظيفى

---

(١٣٠) المسرحية: ص ١٠١.

شديد الإيماء. فقد وظفه المؤلف لتجسيد مظهر من مظاهر غياب التواصل بين جيلين بسبب وجود سلطة خارجية هى المجتمع أو السلطة الحاكمة أو.. ومن أجل تعميق هذه الفكرة؛ لجأ المؤلف إلى توظيف مجموعة أخرى من العناصر الدرامية السمعية والبصرية قصد تكثيف الصراع، وتقديم جزء هام من أطروحته:

- منى: (صوت بلاى باك) بابا. بابا. بابا أنت لسه نايم، اصحى اصحى يا بابا. (ينام مرة أخرى) صوت مظاهرات قديمة) يسقط الاستعمار. عاشت الجرائد حرة الله أكبر والنصر للعرب. الله أكبر والنصر للعرب.. النصر للعرب (يبتسم وهو فى الاسترخاء).

- أحمد: ياه الأحلام القديمة. (يفتح التليفزيون حفل راقص لشباب يرقصون الديسكو. يغلق التليفزون..) (يفتح الراديو يستمع إلى أغانى ثورية.. يغلق المذياع)..

- أم كلثوم: راجعين بقوة السلاح نحرر الحمام راجعين كما رجع الصباح من بعد ليلة مظلمة.

(يفتح مجلة).

- أحمد: أقلام الأسبوع احنا حرمنا التعريضة.. المنحرف، المنحرفة.. المذنب، المذنبون، الضياع، الخوف.. الذئب المطارد.. المطاردون دى مؤامرة..

لا يمين نافع ولا شمال نافع.. الحكاية ايه بالضبط»[131].

فمن خلال هذه الوسائل الفنية، عمل على تقديم مواقفه النقدية تجاه بعض القضايا التى تعرقل التطور الاجتماعى، ومنها: سلطة وسائل الإعلام ودورها فى التأثير على عامة الناس. فوسائل الإعلام - فى رأيه - لازالت تكرس تسطيح الوعى لتحول دون البناء الحضارى. وقد قادت «أحمد» إلى الاغتراب. لذا وجدناه مترددًا بين الإخلاص لمبادئه، أو التخلى عنها لصالح الحضارة المزيفة، كما نجد فى الحوار

---

(١٣١) المسرحية ص ١٠٤ - ١٠٥

ـ أحمد: (ينام على المقعد فى حالة استرخاء) لا لا أنا كبير كبير. صحيح أنا ماعملتش حاجة ماعملتش حاجة، لكن أقدر أعمل ادينى فرصة شريفة نظيفة نظفوا الشركة من الوسايط والعمولات حتلقونى أكبر وأبقى شىء ثانى. لكن الأمين فى الزمان دا ملعون.. والضمير نايم نايم(١٣٢).

وتجسد لنا هذه المفارقة حالة الصراع الداخلى والإحباط النفسى الذى يعيشه «أحمد»، وتتمثل هذه المفارقة فى تلك الرغبة الجامحة التى تمنعه من التوافق أو الانسجام بين «الأحمدين»؛ بين أن يصون تلك المبادئ ويحافظ على القيم السابقة، فليبى سلوك «أحمد١» وبين أن يضحى بتلك المثل والمبادئ، فيحقق رغبات «أحمد٢». وقد برر رغبته الأخيرة بأنها مطلب عام يحدو كل الأجيال؛ بما فى ذلك أبويه، ورأى أنه محق بتلبية أحلامه هو أيضًا، كما نجد فى هذا الحوار:

ـ أحمد ٢: تفتكر إن أبوك مش له الحق يحلم بسيارة كبيرة وبصبغ شعره، ويحس أنه شباب.

ـ أحمد ٢: وانت عايز إيه.

ـ أحمد: مابقتش عارف أنا عايز إيه مش لاقى نفسى..

ـ أحمد ٢: يا خايب.

ـ أحمد: فعلاً أنا خايب.. طيب قولى أعمل إيه.

ـ أحمد ٢: اكتب شعر ثانى.

ـ أحمد: أنت بتحلم ، دا أنا بعدت عن الشعر وإذا كتبت هاكتب عن إيه وأنا محاصر بمائة فكرة خايبة ومائة طلب. ينطر إلى صورة زوجته.. يشير إلى صورة زوجته.. صوت زوجته زينب.

ـ أحمد ٢: يعنى استسلمت.

ـ أحمد: مش قادر حتى أقعد كل يوم أقرأ ساعة فى الشعر أو قصة من القصص.. اتحولت إلى آلة خايبة كنكتة اسمها المجتمع.

---

(١٣٢) المسرحية: ص ١٠٤.

ـ أحمد: له حق.

ـ أحمد: وأمك مش لها حق تحلم بڤيلا.

ـ أحمد: لها حق بس منين(١٣٣).

من هنا، يتضح أن السيد حافظ يقدم لنا تصورات عامة انطلاقًا من حالة خاصة، ليلتقط مجموعة من الطروحات المعاصرة تتصل كلها بمآزق الفكر العربى المعاصر فى ظل التحديات الحضارية الجديدة. وهى طروحات مجاورة لانشغالات المفكرين المعاصرين فى العالم العربى فى مختلف المجالات؛ ومنها قضية علاقة الفكر العربى بالفكر الغربى، أو إشكالية الأصالة والمعاصرة فى سياق الاغتراب الحضارى ومفارقة الرجوع إلى الذات، إلى غيرها من القضايا المحايثة لمعركة الفكر المعاصر فى احتواء هذه الإشكالية الحضارية والثقافية.

وهذه الأمور كلها تتصل بالتحديات المفروضة على الفكر العربى المعاصر فى سياق البحث فى شروط البناء الحضارى، أو الانبعاث العربى. وقد استطاع السيد حافظ من خلال مقاربته لأسئلة «الأحمدين» فى سياقها الخاص، ويربطها بموضوع عام أن يلامس ظاهرة الغزو الثقافى ومفارقات المحافظة والتقليد بفضل استيعابه لشروط الانبعاث، وتسلحه بمنهج انتقائى يميز التجديد والاغتراب، وبين الانكماش على الذات وضوابط الهوية. وقد حسم المؤلف هذه المسألة لصالح الوعى بالذات والوعى بالآخر. كما قدم لنا نموذجين آخرين يجسدان مفارقة أخرى بين الانفتاح وبين التقليد. فالنموذج الأول : يتعلق بالابن «عمر»، إذ يبدو فيه الابن معجبًا بموضات الغرب، وهو مقياس يجسد سلبيات الاغتراب. وقد بنى على هذا النموذج موقفًا عامًا يرتكز على أسباب التخلف فى دول العالم الثالث مقابل التطور العلمى الغربى. وبهذا فهو

---

(١٣٣) المسرحية: ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

ملاحظة: نقط التتابع من وضع المؤلف. وقد وردت كثيرًا فى هذه المجموعة كسمة جديدة فى الكتابة.

يعـيـد إلى الأذهان أن سـبل البناء تنطوى على هدم الزائف عن طريق التخلص من القشور. أما النموذج الثانى: فيتصل بحالة «أحمد» وهو محاصر بتعاليم عقيمة تمنعه من تحقيق رغباته؛ إذ يتنازل عن أحلامه لصالح التقليد البالية للمجتمع.

وفى ضوء هذه المعادلة، بنى تصورًا عامًا ربط فيه هذه التجربة الذاتية فى سياقها الخاص؛ وبين تخلى دول العالم الثالث عن مبادئها لصالح التصالح والوفاق الدولى.

وبذلك المنطلق، استطاع الكاتب أن يقدم لنا كتابة تجريبية طليعية تتأطر فيما يسمى بـ «مسرح الأطروحة». فمن خلاله، توصل إلى وجهة نظر تبدد شقاء الوعى الإنسانى ضمن هواجس التمزق وغياب التواصل الإنسانى، انطلاقًا من محاكمة صريحة للعصر تسعى إلى إعادة االتوازن لاختلالات الذات والمجتمع معًا. لهذا يبدو أن تجريب البناء التركيبى أفاده كثيرًا فى الإجابة عن أكبر إشكالية مازالت تشغل الفكر العربى عمومًا ـ انطلاقًا من منهج نقدى للعقلانية العربية، وتقويم شامل لآليات المجتمع العربى المعاصر، وإعادة النظر فى هياكله السائدة. وهذه الرؤى الفكرية التجريبية كفيلة بمراجعة عامة لهذه العقلانية. وهى تعيد التأمل والتحليل قصد بناء للمستقبل. «فالإجازة» هى لحظة تدبر قصيرة للفكر العربى.

ويمكن القول : إن السيد حافظ كان يسعى من خلال هذه الطروحات إلى تحـقـيق انسـجـام بين رؤيتـه الفكرية الناضـجـة، وبين تصـوره الأيديولوچى المرن فى مقاربة تمزقات الشخصية العربية المعاصرة بين: عجز الذات، واختراق الآخر.

ففى هذه المسرحية، تزداد غربة «أحمد» ويتضاعف قلقه: لأنه لم يستطع التصالح مع هذا الواقع المتناقض بكل جزئياته. وتظل الحيرة والتيهان والقلق مسيطرة عليه، مما يجعله شخصية عبثية لا ترى اندثار القيم والرؤية الانهزامية أمام تناقضات الواقع المركب تركيبًا غير سوى.

وهذه الشخصية تذكرنا بشخصيات مسرح العبث، وإن كان السيد حافظ يعقد هذه المقاربة - من منطلق تجريبى مغاير - إذ يربط جوانب الغربة والقلق بحيرة الإنسان بين إغراءات الجديد ومتطلباته، وبين جاذبية القديم وقيمه. وينطلق من الصراع الفكرى لأحمد كى يبنى تصورًا عامًا يمس تناقضات الحياة ككل : (السلم/ الحب - تقدم الغرب/ تخلف العالم الثالث) وغيرها من المفارقات.

- أحـمـد : احنا فى زمن التـصـالح، الوفـاق الدولى بين القـوتين العظيمتين، أوربا بتصدر لها النفط والمواد الخام والقطن والمنجنيز.. الحديد والفوسفات . تدينا الفلوس وترجع تأخذهم ثانى منا لما نشترى سلاح منهم. من الحرب العالمية الثانية لحد دلوقت كام حرب قامت بينا وبين بعضنا، وبينا وبين الأعداء وكام حرب حصلت بين أى دولة وواحدة ثانية ، مافيش هنا ماعندهمش حروب ، الحروب عندنا بس[١٣٤].

ويكثف السيد حافظ من مفارقات الواقع وصراع الثنائيات بناء على حالة «أحمد» بعدما ضاق ذرع هذا الأخير من هذا العالم الذى يرمى فى بيت المنفى. ولم يستطع «أحمد١» مع «أحمد٢»: إذ لم يعد أحمد الأول المتمسك بأفكاره القديمة أن يوفق بين شخصيته المنشطرة أحمدين: أحمد حالم يحب الهدوء والانسجام، وأحمد القَلِق المحاصر بعالم ملىء بالمتناقضات والمفارقات. فهو من جهة، محاصر بالتقاليد المحافظة القديمة ومن جهة أخرى محاصر بعالم جديد غريب لا يؤمن بالهدوء والانسجام:

- أحمد : ليه بتبص لى يا بابا. ليه يا بابا علمتنى كل شىء حرام!؟ كل حاجة علمتها لى.. عايزك تنزل الشارع دلوقت تشوف كل شىء اتغير.. الناس كلها اتغيرت، زمنك غير زمانى حتى أنا مش عارف.. الصح فين اللى علمتهولى وايه اللى الناس ماشية فيه.. الحقيقة فين مش عارف[١٣٥]!!

فانشطار شخصية «أحمد» يزكى صدمة المدنية الحديثة له، وعدم

---

(١٣٤) السيد حافظ المسرحية: ص ١٢٧ - ١٢٨.

(١٣٥) المسرحية: ص ١٤٠.

قدرته على مسايرة العصر بأفكاره البالية. لذا تتعدد أسئلته كى ترسخ اتساع الهوة بين شخصيتين لذات واحدة (أحمد١ وأحمد٢).

ـ أحمد٢: تفتكر إنك فى يوم فكرت انك تكون نجم من نجوم المجتمع؟

ـ أحمد: كنت مراهق!

ـ أحمد٢: كل حاجة تقول إنك كنت مراهق مراهق مراهق. هو النضج عندك تسيب أحلامك وتتازل عنها كل يوم شوية. وتتحول إلى موظف منن غير طموح.

ـ أحمد: أنا من عيلة بسيطة يعنى ما أقدرش أتحول إلى شىء غير أنى أفضل زى ما أنا.

(ينفجر أحمد ٢ فى ضحك وسخرية منه)(١٣٦).

فأحمد (١) أعلن استسلامه؛ لأنه لا يستطيع مقاومة أحمد (٢) مادام لا يملك الأسلحة الكافية أو المتطورة لمواجهة أحلام أحمد (٢). وبهذا يتنازل «أحمد١» مرغمًا عن كتابة الشعر؛ لأنها كتابة عقيمة لم تفده فى السمو بأحلامه. والشعر ـ عمومًا ـ يرمز به المؤلف إلى رواسب الفكر القديم، وأساليب التربية المحافظة للأبوين. فهى عوائق تقف حجر عثرة أمام طموحات «أحمد١» كى يلبس جلد «أحمد٢» بموضته الجديدة. وقد وظف السيد حافظ هذه الحركة توظيفًا ذكيًا ليجسد هذا الصراع الثنائى، كما تحدده هذه الإشارة (يقف «أحمد٢» فى مواجهة.. يصدم أحمد)(١٣٧).

ومن ثم، فإن ازدواجية الشخصية فى هذه المسرحية مردها إلى الصراع الخفى بين ثوابت الماضى بخلفياته وقيمه؛ وبين متغيرات الحاضر أو الواقع بصدماته وحضارته الملوثة ـ كما يبدو لأحمد .. وهذا الأمر أدى بأحمد الانقسام إلى أحمدين. وسبب الصراع هو غياب التواصل بين «أحمد» الذات أو الفكر؛ وموضوع المادة أو متطلبات الحياة

---

(١٣٦) نفسها ص ١٢٧ ـ ١٢٨.

(١٣٧) المسرحية: ص ١٣١

الجديدة من جهة ثانية. وبذلك استحالت المصالحة مع زمنين، أو بين فكرين متناقضين. وهنا تتشابك عقدة المسرحية؛ إذ تصبح بلا حل أو نهاية. لذا نجد «أحمد» يقبل على الإجازة كحل ظرفى. فقراره لا يعود إلى تعب جسدى؛ وإنما يرتبط بمراجعة فكرية، أو إعادة نظر فى علاقة الأنا بالآخر.

أما إذا انتقلنا إلى انشطار الشخصية فى مسرح العبث؛ فنجدها تنطوى على مبررات مغايرة ترتبط بالمناخ العام لظروف ما بعد الحرب الكونية الثانية. وقد كانت هذه السمة حاضرة لا سيما فى مسرحيات «آداموف». ففى مسرحيته «الأستاذ تاران»، نجد هذا المأزق التراچيدى يواجه شخصية الأستاذ؛ إذ تحول من شخص ملتزم بعمله، محافظ على سمعته الخاصة إلى مواطن يرتكب فعلاً فاضحًا حينما كان يسير شبه عار على رمال الشاطئ[١٣٨] وتستمر المسرحية على إيقاع عبثى يمتزج فيه الحلم بالواقع، ويتهم الأستاذ بجرم آخر، مفاده؛ أن الأستاذ انتحل شخصية أخرى لـ«الأستاذ» «مينار». فسواء أكان مسئولاً عن أعماله، أم بريئًا من تلك التهم؛ فإنه يظل عاجزًا عن تبرير سلوكه.

وفى مسرحيته الأخرى «الخدعة»، تلتحم الشخصية النقيض فى جسد واحد؛ إذ يتحول الموظف النشيط المتفائل إلى إنسان لا يحمل اسمًا؛ بل يرمز إليه فقط بـ «ن»، فيصبح متشائمًا فاقدًا معنى الحياة؛ حينما فشل فى علاقته العاطفية مع فتاة تدعى «ليلى»[١٣٩] ويمكن القول إنه، ومهما اختلفت التفسيرات بشأن مبررات الفعل فى السلوك الفردى فى مسرح العبث؛ فإن مرد النتيجة المنطقية لدوافع انفصال الشخصية إلى عجز تلك الشخصيات عن التواصل مع الوجود فى تمزقاته الميتافيزيقية والروحية والنفسية،وتفسخ علاقة الذات بالمجتمع لتنتهى

---

(١٣٨) عبدالمنعم إسماعيل: مسرح الاحتجاج والتناقض. ص ٦١.

(١٣٩) فاروق عبدالقادر: نافذة على مسرح الغرب المعاصر. دراسات وتجارب. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة. باريس. الطبعة الأولى ١٩٨٧، ص١٣٩ . ١٤٠.

الحياة بمصير واحد: ذلك بأنها ليست سوى كرة تتدحرج نحو العبث فالموت.

وفضلاً عن ذلك، فإن شخصيات العبث تظل عاجزة عن تفسير سلوكاتها نتيجة الصدمة. أما شخصية «أحمد» فى مسرحية السيد حافظ، فإنها تبدو عارفة بما يجرى حولها؛ إذ تظل يقظة، فلا تصاب بالإغماء، بالرغم من أنها لا تستطيع عقد المصالحة مع الواقع. ولكنها تصر على السؤال للوصول إلى الحقيقة.

هذا فيما يتعلق بالإطار العام للمسرحية وعلاقتها باتجاه مسرح العبث. أما من الناحية الفنية، فإن إنشطار الشخصية وازدواجيتها يؤدى وظائف جمالية تتجسد فى قدرة الشخصية الواحدة على القيام بمجموعة من الأدوار فى عمل واحد. هذه الطريقة التجريبية فى أداء الممثل تقترب من نظرية المسرح الملحمى. فبريخت كان يصر على ظهور الممثل على خشبة المسرح فى دور مزدوج؛ إذ يقول فى هذا الصدد: «فإن مثل هذا الممثل بالذات هو االذى يمنحنا الحرية لأن نفكر، أو أن نستقبل أفكاره مستقلة»[١٤٠]. فالدور المزدوج لـ «أحمد» كفيل بتحريك عقل المتلقى ودفعه إلى التفكير مليًا، كما أنه إجراء مرن يدعوه إلى اتخاذ موقف حيال ما تطرحه المسرحية من أفكار.

ومن مظاهر التجريب الأخرى فى مسرحية السيد حافظ، أنه استطاع أن يكسر نمطية الصوت الواحد فى هذا النوع من كتابة المسرحية الفردية أو «المنودرام»؛ إذ عمد إلى توظيف مجموعة من الأصوات المتقاطعة مع صوت «أحمد». ولهذا الغرض، استعمل المكالمة الهاتفية، كما استعان بتقنية (البلاى باك Play Back). وهو عبارة عن صوت مسجل يؤدى بالإيماء عن طريق الإيهام. فهذه المؤثرات الصوتية والإيمائية يتحدد دورها فى خدمة الإطار العام للمسرحية؛ لأنها تحول بين «أحمد» وبين إسماع صوته. ومن ثم، فإن وظيفة «البلاى باك» تحدد

---

(١٤٠) نظرية المسرح الملحمى. ص ٢٧٢

الفكرة العامة. فالمؤلف سعى إلى التخلص من الاسترسالات المونولوجية لصالح المكالمة الهاتفية، وجعل تقنية «البلاى باك» تقوم مقام الحركة والإيماء لإبراز قدرات الممثل فى تقريب لغة الجسد إلى الجمهور، وإبراز دورها فى التمسرح، وفى تعويض الكلمة. وكذا تأكيد عقدة المسرحية. هذا علاوة على كونهما تؤكدان دور اللغة الإيمائية غير الأدبية فى إبراز الدلالة المسرحية وإنتاجها. وهذه التقنية الإبداعية تذكرنا بما يدعو إليه السيميائيون الذين يلحون على ضرورة إنتاج العلامة فوق الركح، كما يذكرنا بموقف كل من ستانسلافسكى وبريخت[١٤١] حينما تحدثا عن اللغة المنتجة ما وراء النص باعتبارها مجموعة شفرات تنتمى إلى الخطاب المسرحى ككل.

وخلاصة القول : إن السيد حافظ استطاع أن يتصدى فى عمله إلى أبرز المعضلات الكبرى فى تاريخ الفكر الإنسانى المعاصر ككل. وهى قضية الصراع القديم والجديد ضمن مفارقات تمزق الوعى الإنسانى. وقد وظف لهذا الغرض كثيرًا من التقنيات والأدوات التجريبية؛ إذ استقى مجموعة المصادر المستمدة من إسهامات العلوم الإنسانية فى مختلف المجالات، كما استضاء بمجموعة من نظريات المسرح الحديثة كالمسرح الملحمى ومسرح العبث انطلاقًا من موقف نقدى. فبنى عليها تصورات فنية جديدة ساهمت فى بلورة صياغة إبداعية تجريبية.

ولم تكن المرأة بمعزل عن انشغالات السيد حافظ. فهى فى مسرحية: «العزف فى الظهيرة» مثلاً تمثل رمزًا للإنسان الذى يعانى الاضطهاد وانعدام الحرية والكرامة، من خلال شخصية «صبرية». ويتجلى جزء من هذه المعاناة فيما أقدم عليه «الهمشرى» ورجاله من اقتحام بيتها وأخذه بالقوة بدعوى أنه فى ملكية رجل يدعى «عبدالسلام الهبلان». والسبب فى هذا السطو يعود إلى أن زوج صبرية كان معاديًا للنظام. من هنا يغيب دافع السلوك المنطقى للفرد. كما يجسده «الهمشرى»، كما يجسد

---

(١٤١) P. PAVIS: Dictionnaire du théater: Matière (sous texte).

هذا الإجراء التعسفى فى حق الإنسان عمومًا مظهرًا آخر للعبث: إذ تدب فى المجتمع ضروب شتى للظلم وانتهاك حقوق الغير، لتجتاح هذا المجتمع موجة تمزقه إلى نقيضين: سالب ومسلوب. ولا يتوانى الطرف السالب فى تجهيز كل أساليب القهر والتعنت قصد تفتيت كيان الطرف المغلوب.

فالهمشرى يختلق افتراءات وأكاذيب واهية ضد «صبرية» كى ينتهك حقوقها. وهذا الإجراء يبرز أسلوبًا معروفًا فى دراما العبث، ومن خلاله يغيب السبب المنطقى للفعل. وبذلك تتدافع شحنات الاغتراب الإنسانى لتجسد مظاهر القلق، واستحالة الاتصال بين الأفراد. ويعب هذا الإجراء دورًا هامًا فى تركيب الأحداث وتغريبها، وبلورة عنصر المفاجأة. وقد وظف السيد حافظ هذا الأسلوب التجريبى فى الكتابة كى يتلقف مآسى جديدة ترسخ ضياع القيم، وسيطرة الدوافع الغاشمة. وحتى يدعم شحنات الحدث الدرامى فى التفجير، عمد إلى إبراز فعل آخر غير مبرر، حينما تنكر «الحارس» لـ «صبرية» ولصديقتها «ليلى» التى أتت لزيارتها:

- رجل ١: تذكر يا رجل جيدًا هاتين المرأتين؟

- الحارس: نعم نعم تذكرت هذه الخادمة صبرية خادمة سيدى الهمشرى.

وهذه الخادمة ليلى خادمة السيد محمد إسماعيل (يضحك الجميع)[١٤٢].

وبهذا تمتزج اللعبة بالفاجعة، وتفوح رائحة الخبث الإنسانى ومناوراته.

وترمى المأساة بصبرية وصديقتها ليلى فى عنق زجاجة الظلم والطغيان، لتستسلم منصاعة إلى «قوانين» اللعبة الجديدة، وتتنكر هى أيضًا لنفسها. وبذلك تنقاد مرغمة فى مجاراة رغبة «الهمشرى». وهنا

---

(١٤٢) السيد حافظ: مسرحية العرف فى الظهيرة، ص ٧٨.

تبرز مفارقة عجز الفرد عن تبرير سلوكاته؛ إذ يصبح ضحية سلوكات معادية. ولهذا العنصر الطارئ فى الحدث دور إيجابى فيما يسمى بتوتر الحدث الدرامى. وقد طبق «بريخت» هذه الطريقة كثيرًا فى أعماله انطلاقًا من مفهوم التباعد أو التغريب.

وحتى يعطى للأحداث بعدًا فجائيًا، يلجأ السيد حافظ إلى تجريب الحلم باعتباره إحدى الحيل الدرامية. وهى وسيلة كان يوظفها كل من «آرتو» و«آراموف» فى أعمالهما المسرحية. فالحلم فى نظرهما: «أكبر حركة صامتة للنفس طوال الليل. ففى صمت الليل والحلم عندما لا يستلفت شيء نظر النائم. القلق يبرز معنى الحركة بنقائه الخالص»[١٤٣]. وقد وظفه «آراموف» فى مسرحية «الأستاذ تاران»، حينما عكس فيها اعترافاته، وجعل الحلم يتماهى مع العالم الواقعى. وبذلك يصبح الحلم جزءًا من الواقع ومن ثم، فهو يخالف تفسير «الحلم عند فرويد»، حينما اعتبر هذا الأخير أنه انعكاس للاشعور الفردى، أو للرغبات المكبوتة[١٤٤]. أما مفهوم الحلم عند السيد حافظ، فيكتسى خلفية واقعية تتجذر فى هذا الواقع. فالحلم فى جوهره تعبير عن سلوك فردى عكس آمال الإنسان وطموحاته. كما يعكس وعيًا جمعيًا. وقد وظفه ليفصل بين الواقعى والمسرحى، مادام الحلم يتكفل بكشف زيف الواقع. فهو بمثابة المجهر الذى يكشف لنا الحقيقة؛ وهكذا نجده يقوم بوظيفة التوسط بين عالمين. ولهذه الحيلة أو الإجراء الغنى ما يبرره، فهو يعمل على خلق عنصر التغريب على حدث السطو على بيت «صبرية». كما يعمل على إزالة غطاء الواقع وأقنعته. وبذلك تتجلى لنا الحقيقة المستترة.

---

(١٤٣) د. سامية أحمد أسعد. ارتور آدموف والمسرح: مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٤ . شتنبر ١٩٨١. ص ١٩.

(١٤٤) مساهمة فى تاريخ التحليل النفسى. تأليف سيجموند فرويد. ترجمة جورج طرابشى. دار الطليعة. بيروت. الطبعة الأولى. ١٩٧٩. ص ٨٦.

أما من الناحية الفنية، فإن وظيفة الحلم تحدد فى قدرته على المساهمة فى بلورة التوتر الدرامى، مادام الحلم فى هذه المسرحية يتقاطع مع الأحداث عن طريق الاسترجاعات وعملية التذكر. فهو بذلك يتجاوز حدود الزمان والمكان الثابتة.

وعليه، يصبح الحلم عند السيد حافظ وسيلة فى تركيب البناء الدرامى، وتكسير نمطية البناء التقليدى. فهو شبيه بعدسة الكاميرا وهى تلتقط مجموعة من المشاهد السينمائية؛ إذ يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، الذاكرة بالفعل الملموس.

لذا تجد الحلم يختزل مجموعة من الأفكار والأزمنة، كما يختزل حركات الممثلين. ومن ثم، فهو يفصل التمثيل باللا تمثيل. ومن جهة أخرى، حقق الحلم فى هذه المسرحية وظائف بلاغية على مستوى الحوار؛ إذ جاء الحوار موجزًا، بعيدًا عن الإنشاء. فالحوار شبيه بالحلم، لا تستغرقه المقاطع الطويلة، أو الاستطرادات التى تقطع خيوط الذاكرة.

وحتى يحقق تواصلاً عقلانيًا مع المتلقى، عمد السيد حافظ إلى الاستعانة بتقنية التغريب الملحمية، كما نجد فى هذا الحوار:

- ليلى: (تحاول أن تهرب من الرجل وتصرخ)

من أنتم ولماذا جئتم إلى هنا يا لصوص.

- رجل ٢: (يضحك) إننا أصحاب هذه الشقة، ولسنا اللصوص الذين يدخلون فى الفجر أو فى الخفاء من النوافذ وليس من الأبواب، وإذن كنا لصوصًا، إننا فى الظهيرة وأمام كل الناس[١٤٥].

فالاعتداء على «صبرية» يعتبر إجراء منطقيًا - كما يبدو للرجل - فهو يرى أن اقتحامهم لمنزل «صبرية» ليس عملاً لصوصيًا، مادام قد تم فى وضحة النهار. وبذلك تتعرى نوايا أصحاب «الهمشرى»؛ إنهاسلوكات غير مبررة، ومن جهة ثانية، يصير هذا الإجراء مثار دهشة واستغراب يقود المتلقى إلى الحكم لصالح المنطق.

---

(١٤٥) المسرحية، ص ٧٨.

ثم وظف المؤلف تقنية تغريب الحوار برؤية جديدة ليستمد منها مواقف فكرية جديدة. فالتغريب - عنده - يتصل بمنهجه النقدى والتحليلى قصد التصدى لقضايا معاصرة، كما نجد فى هذا الحوار:

- رجل ١: الحرية كلمة مطاطة يا عزيزتى، وأنت تريدين مفهومًا محددًا للحرية تعنى أن نفعل ما نراه صالحًا من وجهة نظرنا ما رأيك أنت.. الحرية عندك مثلاً تسمحى بدخول أهلك المنزل. أما أهل زوجك لا. أليس كذلك؟(١٤٦).

فالمؤلف يقدم لنا موقفًا جديدًا لمفهوم الحرية. فالحرية - فى رأيه - ليست حقًا نطالب به الآخرين قصد الحصول على امتيازات أو مطالب حيوية، وإنما هى أيضًا واجب يصون حقوق الآخرين. وبذلك تصبح إشباعًا لرغبة الذات والمجتمع معًا.

وتأسيسًا على ذلك، فإن مقاربة السيد حافظ لهذا المفهوم من منطلق عقلى، تجعله يميل أكثر إلى المسرح الملحمى. فهو لا يدفعنا إلى التعاطف مع شخصية «صبرية» باعتبارها ضحية مهضومة الحقوق، فنتطهر من عواطفنا، وإنما يقودنا إلى التفكير بما يجرى أمامنا.

وكتنويعة تجريبية أخرى. التجأ المؤلف إلى تقنية أخرى؛ وهى المسرح داخل المسرح من خلال ابتداعه لنص حركى يعتمد على الإيقاع الجسدى أيضًا. ولهذا الغرض. وظف «الرقص» قصد الجمع بين الأدبى ضمن تعدد علامات الفضاء السينوغرافى. ومن جهة ثانية، يسعى إلى الانفلات من توالى الخط الدرامى كما هو الشأن فى المسرح الأرسطى. كما أضاف له وظائف معرفية؛ إذ جعله جزءًا من الإطار العام للنص، وأخرى جمالية تنصب فى إلغاء الحدود الوهمية بين الكوميديا والتراجيديا. فالحزن يتراكم فى هذا المشهد ليبلغ حد السخرية.

- رجل ٣: لنسمع موسيقى (يخرج جهاز تسجيل يضغط على الزر نسمع موسيقى صاخبة).

---

(١٤٦) نفسها. ص ٨٩ - ٩٠.

(يخرج رجل ٤ قطعتين من القماش - إيشاربين ليضع فى وسط كل منهما إيشارب).

(صبرية تستسلم تمامًا وهم يحزمونها بالإيشارب، بينما ليلى تحاول أن تقاوم يصفعونها عى وجهها وتصمت وتستسلم وهى تبكى ويبدؤون فى التصفيق، والمرأتان كالذبيحتين فى وجوم بينما هم يضحكون).

(يخرج رجل ٤ زجاجة من حقيبة ، ويبدأ فى فتحها يشرب منها رشفة ويعطى رجل ٣، رجل ٢ يخرج كوبًا يقفل الموسيقى فجأة ويقول: ليلى إذهبى إلى المطبخ)[١٤٧].

وبذلك تزكى هذه التقنية (المسرح داخل المسرح) وظيفتها المعرفية لتجسد معنى الاستلاب والقمع، فتغيب الحرية، وتتكرس الغربة، ويلوح الضياع، كما تلخصه عبارة (ماذا جرى فى هذا العالم؟)[١٤٨].

ويمكن القول : إن السيد حافظ استطاع أن يطعم المسرح النفسى بتلوينات فنية حديثة تستفيد من أبحاث علم النفس الحديث، كما ترفد من اتجاهات مسرحية عالمية:نحو مسرح العبث، وتمتح من نظرية «بيرانديللو» من خلال تشبعها بعدة مفاهيم؛ نحو «ثنائية الشخصية المسرحية»، واستحالة التواصل بين الناس، وربط الوهم بالحقيقة، وتقنية المسرح داخل المسرح فى التمثيل، ثم خصب تجربته بتقنيات المسرح الملحمى البريختى. وعلاوة على ذلك، حضرت إشعاعات المسرح الاحتفالى أيضًا من خلال الجمع بين التمثيل واللاتمثيل. وتطبيق تقنية الاندماج المنفصل للممثل، وتكسير الإيهام. وهى أمور ساعدت على تماسك الخطاب المسرحى وتنوعه.

أما فى مسرحية «امرأتان»، فيتجدد إيقاع المأساة على امرأتين هما «هدى» و«سنية» اللتين تعيشان لوحدهما فى البيت بعدما مكثتا عانستين «فهدى» الأخت الكبيرة توجد على عتبات انتظار «مصطفى» الزوج

---

(١٤٧) نفسها. ص ٨٥.

(١٤٨) نفسها. ص ٩٢.

المرغوب فيه بالرغم من أنه متزوج وله أبناء. وكذلك «سنية» وهى تترقب الزوج بشغف كبير ليلة الزواج، إلا أنه لم يأت.

وإلى جانب تلك الظروف الاجتماعية الصعبة، تضاف الصعوبات المادية القاسية. فقد أقدم شريك أبيهما فى الاحتيال عليهما ليستولى على المطبعة مقابل ورق مزور. فبعد ضياع هذه الممتلكات، لم يبق أمامهما إلا انتظار خالهما الموجود فى أمريكا. ويبدو أن الخال قد مات أو غير موجود أصلاً. وهنا تكمن معنى المأساة؛ إذ يصبح الخال رمزًا للأمل فى مواصلة الحياة. وقد وظف السيد حافظ هذه الشخصية خارج المسرحية ليعمق توتر الحدث، باعتبار أن الخال بصفة عامة هو ذلك الخيط السميك للحلم الإنسانى الذى انقطعت عنه الإنسانية ككل، كما نجد فى هذا المثال:

- هدى: شفتى إزاى خالك خلّى الناس بيتصلوا بينا.
- سنية: فاكرين إنه حيحقق أحلامهم[١٤٩].

ويذكرنا موضوع الارتباط بالحلم بمسرحية «فى انتظار غودو» لـ«صمويل بيكيت». فالشخصيتان: «إيستراغون» و«فلاديمير» تنتظران «غودو» الذى لم يأت ولن يأتى أبدًا. وبذلك يصبح الانتظار عبثًا لا طائل من وزنه. وهذه المسرحية كما يقول الناقد «برونكو»: «تكشف عن قلق الإنسان حينما ينتظر مجىء شىء ما يهب الحياة معنى ويضع حدًا لآلامه. وفى النهاية لا يأتى شىء. وبالتالى لا يوجد معنى»[١٥٠].

وبذلك تفقد الحياة طعمها الإيجابى، وينتفى نسيج أملها الرقيق. فلا تجد عزاءها إلا فى ذلك الانتظار غير المجدى، بما فى ذلك مكالمة الخال التى تنتظرها المرأتان، أو رسول «غودو» الصبى. فهذه الظلال كلها أفق انتظار تعكس أحلامًا مجهضة ملت من الترقب المستمر. وينتهى الأمر

---

(١٤٩) السيد حافظ: مسرحية امرأتان: ص ١٦٢.

(١٥٠) عن يوسف عبد المسيح ثروت: مسرح اللامعقول. منشورات مكتبة النهضة. بيروت. بغداد. ط ٢. ١٩٨٥. ص ١٤.

بشخصيات «بيكيت» إلى أن تختار الموت الاعتباطى، بينما تفضل «هدى» و«سنية» الالتجاء إلى أنيس غير آدمى وهو الكلب كى يخلصهما من السجن الموحش للحياة. وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف كان قد استعان بشخصية «الكلب» فى مسرحية «إجازة بابا». وهذا الاستعمال قد يكون رمزًا، أو تجسيدًا لحامى الفضيلة النابح على ضياعها(١٥١). وفى هاتين المسرحيتين، يحمل دلالة غياب التواصل الإنسانى، ويجسد صفة العبث، كما قد يحمل دلالة القهر والرعب وانكماش الرغبات، على نحو ما نجد فى مسرحيتى «فى انتظار غودو» و«نهاية اللعبة».

فمن هذا المنطلق الذى يجسد صفات القلق والعبث الإنسانية ـ وهى صفات تكرس عدم التواصل بين الناس ـ عمد المؤلف إلى تجسيد مأساة الصراع الإنسانى برؤية جديدة تستوعب شمولية الظاهرة الإنسانية. وهى رؤية لا تقف عند حدود وصف الشعور الداخلى وإفرازات اللاشعور الإنسانى؛ وإنما تتجاوز هذه الصفة التجريدية لتجعل من الظاهرة الفردية ذات أبعاد اجتماعية. وبفضل ذلك، اهتدى إلى تناول قضايا عدة تقترن بتفكك أوصال المجتمع، وتلاشى مبادئه، وسيادة الدعائم المبتذلة، وغياب التكافل الاجتماعى. وهى صفات تؤدى بالمجتمع إلى الانهيار. وحتى يكشف لنا عن هذه المأساة الفردية فى ظل غياب التواصل الإنسانى، قدم لنا مجموعة من المعطيات الاجتماعية والمواقف الفردية التى تكرس انقطاع خيوط الصلة بين أفراد المجتمع، على نحو ما نجد فى هذه الحوارات الصريحة:

ـ سنية: الناس مصالح.. كويس إنك عرفتى الحقيقة دى.. كويس إنك كسرتى الصورة المثالية من ذهنك كويس إنك فهمتى إن العالم اللى حوالينا ما بيرحمش ولا بيجامل.

ـ هدى: أد كده بتكرهى الناس.

---

(١٥١) إبراهيم عبدالمجيد: مسرح السيد حافظ من التمرد والتحريض الحضارى: مقال ملحق بمسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى، مطابع صوت الخليج ـ الكويت، ١٩٨١، ص٢٢٦.

- سنية: من عمايلهم.

- هدى: ليه؟

- سنية: تفتكرى الناس عملت إيه ساعة ما أبوكى مات طمعوا فى المصنع وسرقوه بأوراق مزورة شريك أبوكى أخذ المصنع وسابنا.. الفلوس يادوبك اللى فى البنك بنعيش بيها والبيت، الناس كلها عارفة إنه شريك أبوكى حرامى صرخ فى وشه وقاله أنت حرامى جاوبنى.

- هدى:.......

- سنية: ليه.. لأن الناس تحب تشوف الدم وتشوف الإنسان وهو مصلوب وبينزف وهما بيتسموا ويقزقزوا اللب.

- هدى: والسماح فين؟

- سنية: السماح كان زمان لما كان الواحد بيسأل على جاره هو نام جعان ولاّ شبعان.. فيه حد بيسأل عننا؟[١٥٢].

فالسيد حافظ - كما تلخصه هذه الحوارات - يبدو ملتزمًا بقضايا عصره انطلاقًا من وجهات نظر نقدية قوامها العقلانية والواقعية. فالالتزام بقضايا المجتمع من منطلق التعرية، والتنديد بالمظاهر السلبية الساعية إلى نفى القيم الإنسانية وطمس معانيها الحقيقية: كلها أمور تجعل من مسرحه عمومًا يرتبط أكثر بالحياة لا سيما بمعطيات البيئة المحلية والعربية فى ظل الأوضاع الاجتماعية السائدة. وهذا الأمر يجعل هذه المسرحية: شأنها فى ذلك شأن مسرحياته العبثية - تعالج العبث من زاوية تجريبية خاصة: ذلك أنها عبثية من نوع آخر، إذ أنها أقرب إلى التحليل الواقعى، والنقد الاجتماعى منها إلى التفسير التجريدى. وبذلك جاءت صفة العبث فى مسرحياته مرتبطة بموقفه الفكرى الواقعى. وليس بموقف وجودى وفلسفى.

فمسرحيات السيد حافظ: وإن كانت تحيلنا على مجموعة من السمات القريبة من ملامح مسرح العبث - أو اللامعقول - كما يسميه

(١٥٢) المسرحية. ص ١٦٢ - ١٦٠.

البعض - (كغياب التواصل بين الناس، وعدم التوصل إلى ضبط السلوك الإنسانى وتبرير تصرفاته)، فهى لا تستسلم للخواء والعدم. فمأساة الإنسان - كما يصورها السيد حافظ - اجتماعية واقتصادية نشأت عن غياب مجموعة من القيم كالعدالة وحب الآخرين، والحرية، فحل عوضها الظلم والاستلاب والجشع، كما غاب الإيثار وصيانة حقوق الآخرين. فهو لا يربط العبث الإنسانى باعتباره مأساة فكرية تسائل الوجود والميتافيزيقا، وإنما باعتباره إفرازًا خلقيًا تبرره العلاقات الاجتماعية، وتتحكم فيه المعاملات الإنسانية غير السوية. ومادام التجريب يسعى إلى تجاوز هذه المواصفات، فقد عمد إلى تجريد أسلوب جديد ينطلق من طرح مفارقات الواقع، ويمضى فى مواجهة المتلقى بالأسئلة دون أن يجد لها الجواب؛ لأنها تتضمن جوابها فى ذاتها مادامت تبحث عن الممكن فى زمن المحال.

فمن المؤكد أن السيد حافظ من المؤمنين بضرورة إعادة بناء المجتمع من خلال انتصاره للإنسان ومكتسباته بالرغم من عبث الواقع، واغتراب صوت الإنسان فيه. لذلك نجده متمسكًا بمبدأ الحقيقة التى تعلو على الواقع، مادام هذا الواقع، كما يقول عبدالكريم برشيد: «ليس حقيقيًا فى كل الحالات، وذلك لأنه غالبًا ما يكون مزيفًا خصوصًا فيما يخص قشوره الخارجية. هذه القشور التى تكتسى بأصباغ مختلفة، الشىء الذى يجعل الحقيقة كامنة فيما وراء صور الواقع ومظاهره الخارجية المزيفة»(١٥٣).

وبهذا تصبح مجابهة الحقيقة للواقع أمرًا حتميًا يقصد من ورائه دفع الزيف والخلل وصيانة مبادئ الحياة لتجسيد الجمال الحقيقى. فكما تقول عنه «هدى» بأنه لا يتصل «بجمال الشكل وإنما بجمال النفس»(١٥٤).

ومن جهة أخرى، استطاع السيد حافظ أن يثمن وعيه المتصل

---

(١٥٣) ألف باء المنهج الاحتفالى فى النقد. مجلة الزمان المغربى. السنة ٣، العدد ٥ شتاء ١٩٨١. ص ٦٨.

(١٥٤) السيد حافظ: مسرحية امرأتان، ص ١٧٩.

بالالتزام باللحمة الاجتماعية، للتعبير عن الضمير الجمعى الذى يعد الفرد جزءًا منه، وإفرازًا لخلجاته النفسية الممزقة بين طموحها الجامح، وسلطة القوى المسيطرة عليها، وهو محيط يرسخ معنى الوحدة والضياع. وقد استطاع من خلال أعماله المتصلة بقضايا الإنسان أن يعكس هذه الصور بطرق رمزية لا تنقل الأشياء بطريقة مباشرة، ولكنها تعيد تركيبها من جديد بواسطة الرمز والانزياحات اللغوية؛ وعيًا منه بالاختلاف الموجود بين «الوضع الدرامى بهذا المعنى عن الوضع الاجتماعى من حيث إن أحدهما يجسد الأدوار الاجتماعية كى يؤكد ديناميته ويغير بناء الخاصة على حين أن الثانى يمثل الفعل، لا ليقوم به؛ ولكن لكى ينهض بعبء سمته الرمزية»(١٥٥).

فقد عمد المؤلف إلى بناء مجموعة من التصورات الجديدة تعى إعادة بناء الإنسان والمجتمع، وتقرأ الواقع قراءة جمالية. ويمكن أن نجمل هذه المظاهر فى ضوء ما قدمته مسرحياته المتصلة بقضايا الإنسان، وعلاقتها بموضوع العبث من طروحات:

فى البدء، يمكن القول : إن السيد حافظ استطاع أن يقتحم إشكالية معقدة تتصل بحيثيات الظاهرة الإنسانية فى أبعادها الذاتية والجماعية، وفى صيرورتها الزمنية؛ فهى تختزل كثيرًا من الأزمنة المتداخلة. وذلك بفضل امتلاكه لرصيد معرفى فى مجال علم النفس والاجتماع. ومنهج نقدى يستوعب بنية هذه الظاهرة ومكوناتها ككل.

وقد استطاع فى مسرحيته «إشاعة» أن يُركب من موضوع بسيط جسده لنا الدكتور «مصباح الزمان»، قضايا وطنية واجتماعية شاملة. فقدم لنا نماذج وأحداثًا متعددة تستنطق المسكوت عنه، وتفضح تواطؤات الواقع، وكأنه يتقدم ضمنيًا من خلالها بمشروع. ينتظر المثقفين عمومًا

---

(١٥٥) سوسيولوجية المسرح: فصل بعنوان: المسرح والمجتمع فى المسرح. تأليف جان دفينيو. ترجمة حافظ الجمالى (دراسة على الظلال الجمعية). منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٧٦. ص ٢٠.

والمهتمين بالتاريخ خاصة - يتمثل فى الدعوة إلى إعادة كتابة التاريخ. فإعادة الكتابة ستظهر مجموعة من الحقائق الخفية، كما ستكشف عن الذين صنعوا أحداث التاريخ، لأنهم - فى غالب الأحيان - يحملون أقنعة تخفى وجوههم الحقيقية. ومن ثم، فإن إعادة النظر فيما يقدمه لنا التاريخ يعد محاكمة لسجلات التاريخ، واستنطاقًا لأشخاصه من جديد، لأنهم ارتكبوا جرائم ضد الإنسانية، بعدما رفعوا شعارات مستترة، فظل التاريخ غافلاً عن أعمالهم. وبهذا فالسيد حافظ يحذر - ضمنيًا - هؤلاء بأن التاريخ سيبث حكمه فى يوم من الأيام ليقول كلمته الفصل.

فضلاً عن ذلك، رصد لنا المؤلف قضايا حضارية واجتماعية تتعلق بإعادة البناء الاجتماعى انطلاقًا من البعد التأسيسى للتجريب. وقد انطلق من إبراز مظاهر الانهيار فى المجتمع، فقدم لنا مجموعة من النماذج البشرية الانتهازية وهى تناور لتشويه المبادئ العليا، وهدم المصالح العامة. ورأى أن بناء المجتمع مرهون بنسف أنقاض البنيات الهشة، وإقامة لبنة قوية تتماسك قواعدها على أساس جيل جديد.

كما تصدى فى مسرحية «إجازة بابا» لإشكالية الفكر العربى المعاصرة فى ضوء التحديات الحضارية الجديدة. وقد انطلق فيها من نموذج «أحمد»، وأبرز من خلالها صراع الذات وانشطارها بين مخلفات القديم، وتحديات المدنية الحديثة. فبنى على هذا النموذج قضية عامة تحيلنا على مفارقة كبيرة تجسد حيرة الفكر العربى المعاصر بين أن يتمسك بتقاليده الموروثة، وبين أن ينصاع لثقافة استهلاكية لازالت تتغلغل فى الذات حتى النخاع. وقد عمل المؤلف على اتخاذ موقف توفيقى يقوم على محاربة التقاليد البالية من جهة، ويأخذ من المعطيات الحديثة ما يراه مفيدًا لبناء الحضارة العربية والإسلامية، والرقى بها إلى الأمام.

وحتى يضع الظاهرة الإنسانية فى إطارها الشامل؛ عبر السيد حافظ عن معاناة المرأة. فأبرز لنا جوانب عدة تتصل بهذه المعاناة فى

ظل الضغوط الاجتماعية والاقتصادية. واختفاء القيم التى تصون حرية المرأة وكرامتها. وهى أمور ضاعفت من الصراع النفسى والإحباط الداخلى، كما يظهر ذلك من خلال مسرحيتى «العزف فى الظهيرة» و«امرأتان» اللتين نحا فيهما منهجًا تجريبيًا خالصًا كما رأينا. ففى مسرحيته الأولى، تناول المؤلف موضوع الحلم باعتباره عنصرًا دراميًا يساهم فى بلورة الأحداث؛ فربط بين الوهم والحقيقة من خلال البطلة التى تعيش انشطارًا فى شخصيتها. فالحلم له امتداد فى النوم، كما فى اليقظة. لذلك نجده لا يتعامل مع الحلم باعتباره حالة لا شعورية تجسد المكبوت، كما عند فرويد أو باعتباره ملاذًا تلجأ إليه الذات كى تتخلص من جهنمية الحياة وعبثيتها، كما نجده عند كتاب العبث، وإنما يتعامل معه باعتباره إطارًا موضوعيًا أو حيلة فنية يسعى من خلاله إلى الكشف عن الحقيقة، ويساهم فى خلق عنصر المفاجأة.

أما فى مسرحية «امرأتان»، فقد انطلق من إبراز حالات من القلق والاغتراب تجسدت آثارهما على نفسية «هدى» و«سنية». وقد ربط لنا هذه المأساة بمجموعة من الأمانى المجهضة، والآمال المعلقة لم تستطع المرأتان بلوغهما. طبعًا إلى جانب السلوكات الدنيئة والمعاملات غير السوية للمجتمع. وهى صفات تعمق جرح المأساة.

فمن هذا المنطلق، وجدناه لا يربط جانب العبث والاغتراب بفلسفة تجريدية تغوص فى الميتافيزيقا، وإنما عمد إلى ربط حالات العبث بقضايا اجتماعية واقتصادية تتصل بالمعاملات الإنسانية ككل. كما أنها ترقى إلى تثبيت مجموعة من القيم والمبادئ كالعدالة الاجتماعية والحرية والتكافل الاجتماعى.

أما إذا انتقلنا إلى مؤثرات الاتجاه العبثى فى مسرحه؛ فسنجدها تلتصق أكثر بالمضامين. وتبتعد عنه من حيث الشكل الفنى. فقد حملت كثيرًا من سمات هذا المسرح، وهى سمات تتصل بالسلوك الإنسانى الذاتى نحو مواضيع القلق والاغتراب، وتقوقع الذات نتيجة عدم

التواصل وعدم توصلها إلى تبرير بعض السلوكات الاجتماعية، ومظاهر التوتر والحيرة وكثرة السؤال، إلخ..

غير أنه على المستوى الفنى، التزم فى هذه المسرحيات بوحدتهما الزمكانية المنتمية إلى العصر الراهن، بالرغم من أنه لم يقتصر على الموضوع الواحد، وإنما تعددت عنده المضامين، وذلك من منطلق تركيبى للبناء العام. أما فيما يخص الشخصيات، فقد جاءت ملامحها محددة، وإن كانت لا تتصرف وفق إرادتها فى بعض الأحيان، مما يضفى عليها طابع الغرابة، بل والعبثية أحيانًا كما نجد ذلك واضحًا فى كثير من الحوارات. وهى صفات، وإن كانت تدرج كاتبنا ضمن كتاب العبث، فإن مواقفه الفكرية وارتباطه بالواقع العربى والتزامه بقضايا عامة الناس تجعله عبثيًا بالمعنى الاجتماعى والجمالى، لا بالمعنى الفكرى أو الفلسفى. وفى هذا الصدد يقول عبدالكريم برشيد: «هذا المسرح العبثى ليس هو مسرح السيد حافظ بالتأكيد؛ لأنه - حتى فى هلوساته المحمومة وتحليقاته - فهو لا يفقد الصلة بالأرض التى يقف عليها، ولا ينسى المكان والزمان والناس والقضايا. إنه يبتعد - شكليًا - ليقترب مضمونيًا. فقد نجد أن مسرحياته بعيدة عن جزئيات الواقع، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع، قريبة منه لحد الانصهار فيه»(١٥٦).

وخلاصة القول : إن السيد حافظ جعل من موضوع العبث مرتبطًا بأجوائه العربية: لأنه ينطلق من نواة الذات العربية، وينغرس فى هواجسها وأمانيها كى يصل إلى الجوهر: جوهر الظاهرة الإنسانية فى كليتها وامتدادها الزمكانى. ولأجل ذلك، فهى كتابة تتورط فيها الذات لتفضح المجتمع فى انحداراته الطبقية والاجتماعية، وتعرى مظاهر التفسخ والانحلال المؤسساتى. ومن ثم، فهى كتابة الهدم من أجل البناء الحضارى وتثبيت القيم الإنسانية والمبادئ العليا. فالعبث عنده وسيلة

---

(١٥٦) مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس. دراسات فى مسرح السيد حافظ. ص٨٠

فنية من أجل الاستمرار والإصرار لا من أجل الاستسلام والموت.

وعلاوة على ذلك، قدم لنا هذا المبدع مجموعة من الحوافز الإبداعية الواعدة ضمن اختيارات تجريبية تتلمس طريقها نحو الإضافة والاختلاف. وقد جاءت مسرحياته مزاوجة بين البناء التقليدى الدرامى من خلال التسلسل المنطقى للأحداث، وبين البناء التركيبى الذى تتعدد فيه المواضيع والقضايا. وبذلك فهو ينفلت من وحدة الفعل كما هو الشأن فى الدراما الكلاسيكية. كما أن جوهر الصراع يتجاوز إطار الحدث ليجسد لنا صراعًا يرتكز على الشخصيات وأفكارها ومواقفها. ثم إنه لم يلتجئ إلى التهويمات والتجريدات الميتافيزيقية عند تناوله لقضايا العبث، ولكنما استند على مرجعية الواقع. ويمكن القول : إن تجريب مسرح العبث تجريب على تجريب؛ لأنه استطاع أن يربط الحلم بالواقع، والوهم بالحقيقة دون التضحية بواقعيته والتزامه.

٣ - الكوميك بين الحياة والمسرح

(أ) نشأة الكوميديا وتطورها:

قبل أن نقارب مظاهرالتجريب فى مسرح السيد حافظ من خلال ملامح الكتابة الكوميدية، سنتوقف قليلاً عند كلمة «كوميديا» فى سياقها التاريخى الذى يحدد أهم مراحل تطورها، لننتقل بعد ذلك إلى رصد مختلف الأسئلة المطروحة بشأنها، باعتبار أن هذا المصطلح يعرف كثيرًا من الالتباس عند المهتمين بمجال الدراما.

بدءًا يمكن القول بأنه من الناحية التاريخية، يعد كتاب «فن الشعر» أول من نظر لها من خلال تمييزه بين الملهاة والمأساة؛ فالمأساة عند أرسطو محاكاة لفعل نبيل تام يقوم به ممثلون نبلاء وأشراف. ويهدف موضوعها التراجيدى إلى إثارة الرحمة والشفقة أو الخوف فى المتلقى، لتتم عملية التطهير. أما الملهاة فتعتمد هى الأخرى على المحاكاة، ولكنها تشخص من لدن الأراذل من الناس وسوقتهم؛ لا فى كل نقيصة، ولكن

فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من الانفعال من القبيح. وهى بذلك تثير الضحك فى المتلقى. من هنا يتضح أننا أمام هذا الانفعال نشعر بنوع من التسامى أو الاستعلاء حيال المثلين للملهاة[١٥٧].

وقد كان الشعراء الإغريق من أمثال اسخيليوس وسوفوكليس يهتمون بالملهاة. وارتبطت موضوعاتهم بالجانب الأسطورى. فصوروا من خلالها جانبًا مهمًا من حياة الإغريق وتاريخهم. وتميزت الملهاة آنذاك بتصوير ساخر يبلغ التشويه المثير للشخصيات، غير أن الملهاة مع «يوريبيدس» عرفت تحولاً هامًا، حينما طوع الأسطورة لأغراض جمالية وفلسفية يغلب عليها المنطق والتحليل العقلى وسعة الخيال؛ غير أنها من الناحية الفنية لم تكن تخضع لعقدة صارمة كما فى المأساة، وإنما تظل السخرية هى المحرك الأساسى للأفعال التى غالبًا ما ترتبط بالفئات العامة من المجتمع. وقد ظلت الكوميديا الإغريقية متأثرة بالاحتفالات الدينية المخصصة للإله «ديونيزوس»؛ إله الخصب.

وفى القرن الرابع قبل الميلاد، طرأت تغييرات جوهرية فى مجال الملهاة، استجابة للأحداث السياسية آنذاك. وكان الشاعر «أرستوفانيس» من أكثر شعراء الإغريق اهتمامًا بالملهاة؛ إذ انتقل بالسخرية من الأساطير إلى الجانب الخلقى والسياسى اللاذع، لا سيما بعد انحسار دور الجوقة.

أما إذا انتقلنا إلى العصر الرومانى. فلا نكاد نعثر على مؤلفات كافية فى إضاءة الكوميديا. ولا نصادف الكثير من الأسماء، إلا إذا استثنينا «ماكيوس بوتيس» (٢٥٤ ق.م ـ ١٨٤ ق.م). وقد عرف بأسلوبه الهزلى الذى كان يزخر بالنكت والنوادر، كما امتازت مسرحياته بملازمتها للضحك[١٥٨].

---

(١٥٧) فن الشعر: أرسطو ـ ترجمة ـ شرح وتحقيق: عبدالرحمن بدوى: دار الثقافة ـ بيروت ـ لبنان، ١٩٧٣، ص ١٦ ـ ١٨.

(١٥٨) عن كتاب: تاريخ المسرح، تأليف: فيتو باندولفى، عرض: عواد على مجلة الأقلام (العراقية) ـ س ١٥ ـ العدد ١ أكتوبر ـ ١٩٧٩ ـ ص: ٢٠٨ وما بعدها.

وقد ظلت الكوميديا لقرون طويلة مقرونة بمواضيع الهزل والضحك، فانحدر منها جنس مهد فيما بعد لظهور الكوميديا الشعبية عند الإيطالى ديللارتى. وهو ما يعرف بالفودفيل. وهى عبارة عن كوميديا استعراضية تمزج بين الغناء الشعبى ورقصات الباليه. وقد عرفت ازدهارًا ملحوظًا بأوربا فى القرن ١٧. حينما انتقلت من وسيلة تثير الضحك بالوسائل التلقائية أو الأسلوب الارتجالى إلى صيغة تتعدى الجانب الواقعى والخلقى.

ويمكن أن نصوغ تعريفًا حديثًا للفودفيل فيما ذهب إليه برجسون بقوله: «إنها عبارة عن كوميديا خفيفة، أو كوميديا صغيرة وسط كوميديا كبيرة للكوميك»(١٥٩). وهى فى رأيه جزء من حياتنا الواقعية، مادامت تجسد لنا مجموعة من الأحداث والسلوكات الاجتماعية. فحتى وإن كانت مصطنعة، فهى تعكس لنا الجانب الميكانيكى للحياة(١٦٠).

ويقودنا هذا النوع من الكوميديا إلى جنس قريب منها، سواء من حيث الأسلوب الفنى، أم من حيث التعايش الزمنى بينهما. وفى هذا الصدد نشير إلى الكوميديا الشعبية المرتبطة بالإيطالى ديللارتى. وقد ظهرت فى القرن ١٥، وعرفت بأسلوبها الارتجالى فى الأداء والحركة، وتعتمد على الإيماء، وارتداء الممثلين الأقنعة، حتى عرفت بكوميديا الأقنعة. وقد شهدت ازدهارًا كبيرًا وتطورًا ملحوظًا فى نهاية القرن ١٨، لا سيما مع «موليير» و«ماريفو»، إذ اتخذت اسم كوميديا الأخلاق أو السلوك، لأنها تعتمد أساسًا على نقد بعض السلوكات الاجتماعية والخلقية.

وتأسيسًا على ذلك، فإن معالم الحدود بين التراجيديا والكوميديا

---

(١٥٩) P. PAVIS: Dictionnaire du théater. p 437. ou HENRI BERGSON: Le RIRE: Essai sur La signification du comique 1899 pesses universitaires de France Paris 375 edition trimestre 1978 p. 782.

(١٦٠) Ibid .

ظلت مرسومة منذ العصر الإغريقى إلى غاية العصر الإليزابيثى. وبعد ذلك بدأت بوادر الحدود بينهما تضمحل بدءًا من شكسبير - لا سيما فى أعماله الأخيرة، نحو (الملك لير - ماكبث - هاملت). وكذا معاصره «بن جونسون - ben jhonson (١٥٧٢ - ١٦٣٧) الذى عرف بصاحب دراما الأخلاق. فمنذ ذلك العهد بدأت إرهاصات المزج بين الجنسين تلوح فى الأفق، بالرغم من أن نقاد ذلك العصر هاجموا هذا النوع من المسرحيات، ورأوا فيها «جهودًا غير جادة، ولذلك كانوا يطلقون عليها اسم (مسرحيات غير شرعية)»(١٦١).

ومع ذلك، فإن التبادل الوظيفى بين التراچى/كوميدى ظل قائمًا فى مسرحيات القرنين ١٨ و١٩. لا سيما مع ظهور الميلودراما بيد أن تلاشى الحدود بين التراچيديا والكوميديا لم يتبلور بشكل صارم إلا مع بداية القرن العشرين. وقد أرسى أصحاب العبث فى المسرح الغربى هذه القاعدة، فتحولت مهزلة البؤس الإنسانى إلى مأساة ساخرة تهكمية.

فضلاً عن ذلك، فإن مرد ظهور تراچى/كوميديا إلى أهداف موضوعية وجمالية ساقتها تيارات التجريب فى منتصف هذا القرن وما بعده. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى تطويع أسلوب السخرية لصالح عنصر التغريب فى كتابات بريخت. كما أثمرت هذه التوأمة الفنية فى ظهور جنس درامى عرف انتشارًا واسعًا، ولازال كُتّاب الكوميديا يولونه اهتمامًا بالغًا، وهو مايعرف بالكوميديا السوداء، وهى كما يعرفها باتريس باقيس: «لا تحمل من الكوميديا إلا الاسم، مادامت تمتاز برؤية تشاؤمية. وإذا كانت تعتمد على السخرية لإبراز هذه المأساوية، وإنكار القيم السائدة، فإن نهايتها غالبًا ما تكون غير سعيدة»(١٦٢).

ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى مؤلفين عُرِفا بهذا اللون هما:

---

(١٦١) رشاد رشدى: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. سبق التعريف به. ص٦٩.
(١٦٢) P. PAVIS: Dictionnaire du théâter, p. 72

الفرنسي «چون آنويل (١٩١٠ - ١٩٨٧) صاحب المسرحية الشهيرة «أنتيجون» والمؤلف السويسرى «فريدريك دورنمات» (١٩٢١ - ١٩٩٠)، صاحب المسرحية الكوميدية السوداء «زيارة المرأة العجوز».

لذا فإن صعوبة التمييز بين التراچيديا والكوميديا تطرح أمامنا مجموعة من الأسئلة انطلاقًا من انفلات الكوميديا من الإطار الهزلى لتجسد لنا مواقف لا تخلو من مأساوية. وبهذا تأتى صعوبة حصر دوافعها، وتحديد وجوهها المصطبغة بألوان عدة، نحو الضحك والفكاهة، والسخرية، والباروريا، والنكتة والهجاء. وهى صفات أو مظاهر تشترك فى صياغة الكوميديا. وهذا ما يجعلها تلتبس فى كثير من الأحيان. غير أن ذلك لا يمنعنا من إلقاء بعض الضوء قصد التعرف إلى الفروق البسيطة بينها.

فالسخرية تتميز عن الألوان الأخرى باعتبارها أكثر ملاءمة للكوميديا، مادامت ترتبط بالتلاعب اللفظى. فبافيس مثلاً يعرف السخرية (ironie) بقوله هى: «كل ملفوظ ساخر يحمل معنى مختلفًا عن معناه الأصلى لنحصل من خلاله على معنى عميق. ولأجل ذلك تلجأ ذات السخرية إلى قلب المعنى وإيراد ضده قصد انتقاد موضوع السخرية»[١٦٣]. وهى تهتم بالنقد الاجتماعى والسياسى فى أسلوب هزلى لا يخلو من مواصفات الكوميديا السوداء. فالسخرية تمثل سلاحًا هجوميًا يتوسل به الفنان الكوميدى كى يحارب من خلاله عدوانية الواقع. فبفضل الصور الكاريكاتورية التى ترسمها السخرية عادة؛ فإنها تقدم لنا فرجة عقلية تشحن ذهن المتلقى بالتوتر والسؤال والاستفزاز. أما الفكاهة (L'humour) فهى أسلوب هزلى يتصيد من خلاله الفكاهى الألفاظ المناسبة. ولأجل ذلك، يلتجئ إلى الألفاظ الغريبة والمعانى الملتوية القريبة من المجاز. ويميز بافيس بين السخرية والفكاهة. ويعتبر أن «الفكاهة لا تتردد فى أن تستهزئ من ذات الفكاهى

(١٦٣) Ibid. p. 223.

نفسه، وتسخر من الذات الأخرى موضوع السخرية»(١٦٤).

أما الباروديا (La parodia) فيعرفها بافيس - فى المسرح - بأنها «مسرحية تستعمل كل أساليب السخرية كى تقلب نصًا سابقًا عنها، فتستهزئ به، فهى تحمل كثيرًا من سمات السخرية. لذا نجدها تبتكر معانى معاكسة، فتعوض السمو بالدناءة، أو الاحترام بالضعة، أو الجد بالهزل»(١٦٥). وليست الباروديا تقنية كوميدية، وإنما تعد لعبة مسرحية تحمل كثيرًا من الانتقادات والتعليقات أو المقارنات للنص الذى تسخر منه. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى «مناظرة مسرحية ماكبث ليونسكو لمسرحية ماكبث لشكسبير».

ومن ثم فإن هذا التداخل الوظيفى لمظاهر الكوميديا المتنوعة، دفع البعض إلى تأكيد استحالة تعريفها، لا سيما وأن هذا الجنس الدرامى أصبح سلاحًا اجتماعيًا يحمله المبدع، فيرتدى مجموعة من الدروع الواقية أو الأقنعة الرمزية، كالنكات والمواقف الساخرة كى ينتقد وسطه الاجتماعى(١٦٦). وفى هذا الصدد يقول «روبير ايسكاربيت» بأن «السخرية» باعتبارها وجهًا بيانيًا أو تعبيرًا دراميًا تجسد لنا موضوعًا مؤلمًا أو محزنًا فى مظهر مرح»(١٦٧).

ويضيف موضحًا الفكرة بأن الصراع بين هذين النقيضين يجعلنا عاجزين عن اصطياد أرنبين مرة واحدة(١٦٨).

لذلك، فإن مقاربة ظاهرة الضحك فى علاقتها بالظواهر الأخرى المحايثة باعتبارها ألوانًا كوميدية جد معقدة يقتضى سبر أغوارها انطلاقًا من طرح مجموعة من الأسئلة حول موضوع الضحك نفسه.

---

(١٦٤) Ibid p. 77.

(١٦٥) Ibid p. 283 - 284.

(١٦٦) Ibid, p 75.

(١٦٧) ROBERT ESCARPIT: l'humour: prwsses universitaires de France Paris (1960) 10 edition1984 p. 99.

(١٦٨) Ibid p. 7.

هل الضحك حالة فردية تخضع لحركة فزيولوچية؟ وهل يمكن اعتبار الضحك مجرد تصريف خارجى؟ أو أنه إفراز لا شعورى ينمو داخليًا؟ أو هو ظاهرة اجتماعية ترتبط بسلوكات تواضعت عليها أفراد المجتمع؟ أو أنه مرتبط بمحيط معين لحظة إنتاج الضحك؟ وما هى دواعى الضحك ودوافعه؟

وحتى نلامس بعضًا من هذه الإشكاليات سنتوقف عند مجموعة من التعريفات قاربت موضوع الضحك من زوايا مختلفة، كما طرحها الفلاسفة أوعلماء النفس فى سياق الأبحاث النفسية المعدة حول الضحك، ونربطها ببعض التصورات أو النظريات التى تبلورت حتى الآن.

(ب) دلالات الكوميك ووظائفه:

بدءًا يمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى آراء بعض.. الفلاسفة فى تفسيرهم لظاهرة الضحك وقد علل ديكارت الضحك بأنه «ليس انفعالاً من انفعالات النفس، وإنما هو انفعال من انفعالات البدن»(١٦٩). «وإذا انتقلنا إلى كانط، فإننا لا نجده يختلف عنه كثيرًا؛ ذلك بأن الضحك حسب رأيه «هو ضرب من الإعياء المفاجئ الذى يصاب به العقل، فلا يلبث البدن أن يقوم هو بالاستجابة للمؤثرات الخارجية على طريقته الخاصة»(١٧٠).

أما إذا انتقلنا إلى مساهمة علم النفس الحديث فى هذا المجال، فسنجد أن «فرويد» أبرز الذين تناولوا بالدرس والتحليل موضوع الضحك من خلال تركيزه على الوظيفة الرمزية للنكتة والفكاهة وغيرها من وسائل التعبير الأخرى.

فهذه الأساليب التعبيرية فى نظره وسائل شأنها شأن الحلم يتحكم

---

(١٦٩) عن د. زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك مكتبة مصر. عن دار مصر للطباعة. القاهرة. بدون تاريخ نشر. ص ٢٢.

(١٧٠) نفسه، ص ٣٣.

فيها اللاشعور. فالفكاهة تجسد نوعًا من الحنين تتلذذ به ذكريات الطفولة كى تستعيد لحظات السعادة أو الهزل؛ فهى تسعى إلى كسر القيود التى تفرضها علينا الحياة الجدية. وفى هذا الصدد يقول عن الفكاهة. «إن الشعور بالتسامى، أو التفوق الخلقى هو الذى يثير الضحك أو الفكاهة، ولكن حينما يخف هذا التصريف الجسدى يتحول إلى جاذبية أخرى للإعجاب والتعجب»[١٧١].

ويذهب الشاعر الفرنسى بودلير (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) إلى التمييز بين شكلين من الكوميك[*]؛ فالشكل الأول هو ما سماه بالكوميك الدال، وقد ربطه بالضحك على شىء أو إنسان ما. وأما النوع الثانى، فهو الكوميك المطلق. ويرتبط بالضحك مع أو على الجسد كله»[١٧٢]. ويبدو لنا هذا التعريف عائمًا، ولا يخلو من تعميم، كما أنه لا يحدد الفروقات بين النوعين، ولا الدوافع الحقيقية الأخرى للكوميك.

ويظل كتاب الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون (١٨٥٩ ـ ١٩٤١): «الضحك» (١٨٩٩) من أهم الدراسات التى تناولت الضحك. فقد قدم كثيرًا من التفاصيل حول الضحك فى علاقته بالكوميك، واستطاع أن يصوغ لنا نظرية واضحة فى هذا الصدد. ومن أهم التعاريف التى قدمها للكوميك قوله بأنه: «هو كل تركيب للأفعال والأحداث المندمجة فيما بينها التى تعطينا الإيهام بالحياة والإحساس الصافى لتنظيم ميكانيكى[١٧٣]». فالكوميك عنده إذن هو لعبة تحاكى الحياة. فكل حدث أو فعل يجسد حالة ميكانيكية يندرج ضمن هذا الفعل، سواء عن طريق الحركة، أم عن طريق اللغة، أم الكلمات. فهذه الحالات حينما لا تستجيب للصورة المضطردة للحياة فإنها تؤدى إلى الضحك. فما يسبب

---

(١٧١) P. PAVIS: Ibid, p 75.

(*) نظرًا لغياب ما يقابل مصطلح Comiryuc فى العربية، هناك من يفضل استعماله كما هو فى لغته. وهو يقابل معنى الحدث أو الفعل الكوميدى، وسنستعمله للضرورة فقط.

(١٧٢) Ibid, p 77.

(١٧٣) H. BERGSON: Le RIRE p 53.

لدينا الضحك هو الانحراف الآلى أو الميكانيكى للحياة؛ وهو انحراف يختلف عن مواصفات الحركة الطبيعية للمجتمع - كما سنرى لاحقًا .. فما يثير ضحك أناس وهم يرون شخصًا يسقط على إثر زلة مثلاً، ليس هو الإنسان فى حد ذاته، وإنما مرده إلى الاضطراب الحركى الناتج عن افتقار الخفة بسبب الذهول أو الشرود، أو بسبب التصلب الجسدى؛ وهى صفات تجسد الجانب الآلى أو الميكانيكى لموضوع الزلة المؤدية إلى السقوط(١٧٤).

ويقدم لنا برجسون نظريته، فما هو كوميدى فى نظره هو «الرداء أو الغشاء الميكانيكى الذى يغلف الكائن الحى»(١٧٥). لذلك يظل خاصية من خاصيات الإنسان دون غيره من الكائنات الحية. فالإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يضحك. فحينما نضحك على منظر طبيعى ما أو حيوان ما، فإن بواعث الضحك هى تلك الملامح أو الصفات المشابهة للإنسان، وليس - فى تلك الكائنات فى حد ذاتها(١٧٦).

ويربط «برجسون» الكوميك بالحافز العقلى؛ ذلك بأن هذا السلوك يتوجه نحو العقل. ورأى أن الانفعال عدو الضحك. فالكوميك يمارس نوعًا من التنويم الآنى ليتوجه بخطابه إلى الذكاء الخالص(١٧٧). لذلك فإن الربط الآلى بينه وبين العقل يحيلنا على التمييز الذى وضعه برجسون نفسه - بين الكوميديا والتراچيديا. فالكوميديا تعتمد على حركات الممثلين أو الشخصيات ذات الطابع الآلى. فهى لا تنصاع إلى الأفعال، إذ تعتبرها مجرد مكملات ثانوية ؛ لأن الأفعال تثير فينا نوعًا من الانفعال، وهذا ما يبرر كون الكوميديا تخاطب العقل. أما التراچيديا فترتكز على أفعال الشخصيات وتصرفاتها. وهى تدغدغ فينا الجانب

---

(١٧٤) Ibid. p 7.

(١٧٥) Ibid. p 29.

(١٧٦) Ibid. p 3.

(١٧٧) Ibid. p 109.

العاطفى. وهذا الأمر يؤدى إلى نوع من التطهير(١٧٨).

ويبدو لنا أن هذه الحدود التى وضعها برجسون - وإن كانت فى جانبها الإيجابى - تجعل الكوميك يتخلص من التطهير الوجدانى أو العاطفى، فإنها تلغى الجوانب الإحساسية أو الوجدانية الباعثة على الضحك الذى هو رد فعل عاطفى وعقلى فى آن واحد. ثم إن التمييز بين التراچيدى والكوميدى لم يعد مستساغًا فى الدراما الحديثة.

ومع ذلك، فإن برجسون استطاع أن يستوعب كثيرًا من المفاهيم المرتبطة بالضحك فى علاقته بالكوميك ودلالاته. وقد ميز بين خمسة مظاهر فى الكوميك هى:

١ - **كوميك الحالة أو الشكل:** وهو ما تحدده الحواس ويرى أن حالة الحواس نحو الأذن والأنف تجسد هى بدورها الجانب الآلى أو الحركى لموضع الضحك. فعندما تتعرض هذه الحواس للتصلب (Raideur) تبعث فينا الضحك. وبالرغم من أن هذه الحواس تبدو أقل آلية أو حركية. فإن حالة التجهم أو التصنع تتضمن حركة خفيفة فى إثارة الضحك(١٧٩).

٢ - **كوميك الحركة:** ذلك بأن حركات الجسد البشرى تستثير الضحك عندما تخضع هى الأخرى للتصلب الآلى. ويرى أن التكرار المستمر لكلمة ما، أو مشهد ما.. يحيد بالكوميك عن قوته التأثيرية(١٨٠). ومع ذلك فإن هذه الشخصية ليست هى المسئولة عن كلامها، مادامت هناك عادات - بما فيها من نكت أو نوادر أو أحاجى مثلاً - تساهم فى بلورة الكوميك.

من هنا وجب التمييز بين الكوميك والنكتة. فالكوميك يمكن أن يأخذ عدة أشكال، بينما تأخذ النكتة تنويعاتها المناسبة. غير أن هذا الاختلاف البسيط لا يمنع من وجود تقارب بين الاثنين؛ فالنكتة حينما ترتبط

---

(١٧٨) Ibid, p 109. III

(١٧٩) Ibid, p 21.

(١٨٠) Ibid, p 27. 28

بالمجاز اللغوى تثير صورة متداخلة أو صافية مع مشهد كوميدى[١٨١].

٣ ـ **كوميك الموقف**: يتصل هذا النوع بمجموعة من الأفعال والمواقف التى تتكرر باستمرار ضمن صيرورة الحياة. غير أنه يتبلور بشكل واضح حينما نخضعه للممارسة المسرحية. فالكوميك يبدو أكثر فاعلية على المستوى التعليمى من الحياة، كما يستطيع أن يستعيد ذكريات الطفولة فيختصر لنا الحياة. لهذا فإن مختلف الأفعال والمواقف التى تجسد الصيرورة الآلية للحياة، قد تتسرب إليها الهفوات أو التصلب الميكانيكى، ويأتى الضحك ليتسلل إليها متطفلاً كى يصحح مختلف الأخطاء[١٨٢]. وهذا ما يجعل الضحك سلوكًا اجتماعيًا يسعى إلى ردع الأخطاء الإنسانيةوالمواقف الشاذة.

٤ ـ **كوميك الكلمة**: وهو يتحقق بواسطة اللغة. وقد ميز «برجسون» فيه بين نوعين؛ الكوميك الذى تعبر عنه اللغة. ويمكن ـ عند الاقتضاء ـ ترجمته من لغة إلى لغة أخرى. ولكنه فى هذه الحالة يمكن أن يفقد رونقه حينما ينتقل إلى مجتمع جديد يختلف فى عاداته وآدابه، ولا سيما تداعيات أفكاره. أما النوع الثانى فهو، غير قابل للترجمة، وهو يخضع لتركيب الجملة، كما يتصل باختيار الكلمات[١٨٣]. وفى كل حالة من الحالتين فإن اللغة تصبح كوميكا فى حد ذاتها، بالرغم من أن الجمل ليست وحدها مسؤولة عن الضحك، مادام هناك وجود منتج للنص أو الجملة تلعب فيها طريقة النطق أو التنكيت دورًا مهمًا فى إثارة الضحك.

٥ ـ **كوميك الخلق**: ينطلق «برجسون» من إبراز وظيفة الكوميك فى تصحيح الانحرافات الاجتماعية؛ ذلك بأن الكوميك يتوسط بين الفن والحياة، فيحافظ على التوازن الاجتماعى[١٨٤].

---

(١٨١) Ibid. p 88.
(١٨٢) Ibid. p 66 - 67.
(١٨٣) Ibid. p 79.
(١٨٤) Ibid. p 67.

وخلاصة القول : إن نظرية «برجسون» فيما يخص الضحك فى علاقته بالكوميك لا تقف عند حدود البواعث الفردية للضحك؛ وإنما تتجاوزها لتبرز لنا الكوميك باعتباره سلوكًا اجتماعيًا له دلالته الاجتماعية[١٨٥]. وما يضحكنا ليس هو الفرد فى حد ذاته، وإنما فقدان الفرد لتلك الآلية بسبب التصلب الميكانيكى للجسد، وفقدان الانسجام مع المجتمع ومعاييره وآدابه العامة ليصبح الضحك مصححًا لتلك الأخطاء، رادعًا للسلوكات والقيم المنهارة كما قلنا.

ولكننا نجد أن نظرية برجسون فى الكوميك وهى تتكئ على الدوافع التعليمية للضحك؛ تغفل الدلالات الجمالية للكوميك. فالكوميك يقتضى ابتكار أدوات فنية ملائمة، كما يقتضى البراعة فى اقتناص الألفاظ المناسبة ذات المعانى العميقة، وتطويع ميكانيزمات الكتابة والتصوير السينوغرافى المعبر.

وقد فطن «شارل لالوم» (Charles Lalo) إلى الأسس الجمالية للضحك أو الكوميك، واستطاع أن يسد ثغرة «برجسون». وتنطلق نظرية «لالو» الأولى من التمييز بين الجمال والقبح الطبيعيين، وبين الجمال والقبح الفنيين. فالجانب الطبيعى لا يمثل الجمال الصافى أو الاستطيقى، لذا فإن هذا النوع من الجمال يخلو من الانسجام والتوافق. أما الثانى، فهو الجمال الفنى الذى يقوم على الانسجام[١٨٦]. ويمكن أن نربط هذه النظرية برؤية جاء بها «لالو» تتعلق بمهمة الفنان أو المبدع المتمثلة فى الانتقال من المستوى المادى الطبيعى إلى المستوى الجمالى كى يتحقق الانسجام، والرقى بالإبداع إلى التكامل الفنى. وهذا الأمر مرهون بالتنسيق بين مختلف مكونات البنية العامة للعمل الأدبى أو

---

(١٨٥) Ibid. p 6.

(١٨٦) charles LALO: introduction à l'Esthétique: Ed Colin 1912 p 89 - 105.
نقلاً عن كتاب زكريا إبراهيم: سيكولوجية المكاهه والضحك سبق التعريف به. ص١٨٢.

الفنى. ويروى «لالو» أن غياب الانسجام والتناقض بين الأشياء يؤدى إلى ما يسميه بالضحك الجمالى[١٨٧]؛ وسبب هذا الضحك هو فقدان الشىء لقيمته. وتبدو لنا هذه النظرية تنسجم فى رؤيتها مع دعائم الفن فى صياغة الجمال وترقيته.

ومن المؤكد إذن - وفى ضوء ما قدمته تلك الدراسات والأبحاث من نتائج .. أن الكوميديا ليست حلبة سيرك يستعرض فيها البهلوانيون حركات هزلية، ويقدم فيها الفكاهيون مستملحاتهم التنكيتية قصد استقطاب المشاهدين لقضاء ساعات من الضحك - فالكوميديا فن راق يرقى بممارسيه ومشاهديه؛ وهى فى الممارسة المسرحية العربية تتطلب البحث عن وسائل جديدة تتخلى بمقتضاه عن التسلية لتجذب مشاهديها بقوة الضحك. كما تقتضى تعديل أدواتها الوظيفية سواء فى الكتابة أم فى العرض، لتصبح أمام تحديات أخرى تتمثل فى ترقية الذوق العام للجمهور العربى - وتخلصه من دغدغات الضحك العابرة، وهلوسات العروض التجارية. ويمكن أن نلخص هذا الكلام فيما ذهب إليه الدكتور زكريا إبراهيم بقوله: «إن الفن (الكوميديا) نظام من اللعب، (أما) الضحك فهو لعب بغير نظام»[١٨٨]. والنظام - كما نراه - هو إمساك بآليات الواقع، فلا نجعل الضحك ينفلت من أفواهنا، أو يتحول إلى أحلام ساذجة تتعالى على صرامة هذا الواقع، وتطفو على سطحه.

(جـ) إشكالية تجريب الكوميديا فى مسرح السيد حافظ :

من هذا المنطلق، كيف استطاعت الكتابة الكوميدية عند السيد حافظ أن تجسد شروط الكوميديا المعاصرة انطلاقًا من تجذرها فى رصد مأساوية الواقع، وعلاقتها بتحديات التمسرح وآليات الفرجة العربية ضمن إشكالية الخطاب العربى فى المسرح الكوميدى؟

---

(١٨٧) charkes LALO: Esthétique du Rire Flammarion France 1949 p:27 et 45.

(١٨٨) سيكولوجية الفكاهة والضحك ص: ١٨٠ . ١٨٥.

قبل أن نجيب عن هذا السؤال، يقتضى منا المقال ملامسة صفات هذا النوع من الكتابة فى مسرح المؤلف. وفى هذا الصدد سنعرض لنموذجين اثنين؛ يلتقيان من حيث الجنس الفنى فى علاقته بالرؤية السياسية وتداعيات موضوع السخرية باعتبارها وسيلة للنقد الاجتماعى والسياسى، يختلفان من حيث القالب الفنى. إذ يرتبط النموذج الثانى بتوظيف التراث فى المسرحية الكوميدية، كما نجد فى مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع»(١٨٩).

أما النموذج الأول، فيتصل أكثر بإشكالية علاقة النقد السياسى بالمسرحية الكوميدى، وهذا ما سنحدده من خلال مسرحية: «رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة»(١٩٠).

- وتنطلق هذه المسرحية من رحلة «ابن بسبوسة» البطل الرئيس فى هذه الرحلة، إذ تبدأ محنته بالدولة العربية الشرقية بعد جهد كبير فى الحصول على التأشيرة، بالإضافة إلى فرض مجموعة من القوانين، أو بالأحرى الإجراءات التعجيزية لدخول هذه الدولة. وتبرز لنا هذه المفارقة تشدد هذه الدولة فى التعامل مع العرب، وعلى النقيض من ذلك تبرز تسهيلات تخول للدول الأجنبية كامل الحرية. وقد جسد لنا المؤلف هذه الصورة المعبرة من خلال مواطن هندى يدعى «جون»، حين عمد المؤلف إلى التقاط هذه المفارقة عن طريق استخدام تقنية المسرح داخل المسرح:

«- شرطى ١: (للهندى): (يجرى إلى الخارج ويحمل صندوقًا)ويسكى تشرب الخمر يا ملعون سجن عشرين سنة. خذوه إلى السجن.

- شرطى ٢: (لجون): أنت سكران ما يصير تسويها ثانى اتفضل روح

---

(١٨٩) السيد حافظ: مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع مطابع صوت الخليج - الكويت - ١٩٨٢.

(١٩٠) السيد حافظ: مسرحية رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة: المركزالدولى للنشر والإعلام - القاهرة - الطبعة ١ - ١٩٩٤.

نام أحسن تسويها حوادث يا جون. مع السلامة (لزميله) روح وصله للبيت»[١٩١].

ويزكى هذا الحدث ترسيخ التفرقة، وإحلال التمزق بين دول العالم الثالث بعامة، والدول العربية بخاصة. وقد استطاع المؤلف من خلال الحادثة، المزاوجة بين مفهومين فنيين حديثين؛ إذ جرب عنصر التغريب الملحمى لصالح كسر المألوف والعادى قصد احتواء تفكير المتلقى. كما حطم المفهوم التقليدى للكوميديا؛ إذ مزج بين تناقضات الواقع ومأساويته من جهة، وبين موقف ساخر تتوارى فيه مرارة كبيرة من جهة أخرى.

وحتى يكثف أكثر من عنصر التغريب، ساق لنا مجموعة من الأحداث فى رحلة «ابن بسبوسة» إلى بلد الدولة الغربية، لم تكن أحسن حالاً من الأولى. فهناك يتعرض «عبدالله» لمجموعة من التجاوزات والإهانات، منها اتهامه بالتجسس لصالح دولة أخرى، ليكون مصيره فى الأخير الطرد برفقة العمال المصريين الذين شملهم هذا الإجراء.

وموازاة لذلك، لم تقم الأطراف القائمة على مصالح مواطنيها فى الخارج، ومنها - السفارة المصرية - بأى تدبير لصالح مواطنيها. وهكذا يعود «عبد الله» إلى وطنه علّه يشعر بالدفء إثر عودته من صقيع التنكيل والحرمان من الحقوق ليجد غربة أصعب - فى بلده .. فهنا أيضًا يتهم بالعمولية التى تجرده من إنسانيته وهويته، إذ يقول: (نحن أسرة بلا جنسية تطلب وطنًا، تطلب إحساسًا بالإنسانية)[١٩٢].

ومن ثم تصبح الرحلة مأساة مغلفة بصور كاريكاتورية ساخرة تنعى حلم الوحدة.

وبهذا يسيل الدم العربى بسبب طعنات أسلاك وهمية ويتعمق الجرح العربى. فيتلاشى حلم الوحدة العربية.

---

(١٩١) السيد حافظ: مسرحية رحلات ابن بسبوسة، ص ٢٠.
(١٩٢) المسرحية: ص ٧٧.

وحتى يعمق أكثر فى تصعيد حدة التوتر الدرامى، التجأ السيد حافظ إلى الاستدلال بمجموعة من الأحداث والشخصيات التاريخية والاجتماعية يعمق طروحاته فى إدانة الواقع بكل جزئياته، ومن ذلك هرمية البنية الاجتماعية وسيادة الفوارق بين طبقاتها، وعجزها المادى المتأزم، فضلاً عن انتشار أمراض اجتماعية : كالنصب والاحتيال وابتزاز أموال الناس، كما يجسده نموذج الحاج شعبان[١٩٣]. وقد ربط المؤلف بين هذه الأوضاع وبين مجموعة من الشخصيات السياسية ترسخ استمرار الأحوال على ما هى عليه؛ ابتداء من عصر المماليك، مرورًا بسعد زغلول وعبدالناصر ووصولاً إلى عهد السادات[١٩٤]. ثم استطاع أن يطعم الحدث الرئيس بأحداث ثانوية أو فرعية تساهم هى الأخرى فى تكملة الحبكة. ليتم الربط بينها ضمن البنية العامة للنص. وبهذه الطريقة التجريبية فى عرض الأحداث، استطاع السيد حافظ أن يكسر وحدة الحدث، ويتخطى إطارها الزمكانى الثابت.

ومن جهة أخرى، عمد إلى إبراز مأساوية التاريخ المصرى وربَطه بحالات اجتماعية وسياسية راهنة تجسد هشاشة الواقع العربى، وتهزئ بوحدته المهترئة. وقد وظف جنس الكوميديا السوداء ليسخر من خلالها هذا الواقع، انطلاقًا من رحلة «ابن بسبوسة» ليربط بين هذه الرحلة وبين غياب الحرية والديمقراطية والوحدة فى كل الفضاءات مهما تنوعت فى الشرق والغرب. وبذلك استطاع أن يجمع بين الكوميك والتراچيك فى تر كيب مسرحى جديد، وجعلهما يتعايشان ويتشاذان أيضًا؛ وكأنهما يتراشقان الحجارة ليبلغا حد التوتر.

وبما أن التجريب يقتضى تطويع العناصر الفنية والجمالية لصالح الأبعاد الفكرية للنص، فقد وجدنا السيد حافظ يعمد إلى استغلال مجموعة من الأدوات السينوغرافية وفق اختيارات موجهة قصد إثراء

---

(١٩٣) المسرحية: ص ٤٤.

(١٩٤) المسرحية: ص ٥ ـ ٦.

الفضاء السينوغرافى، ومضاعفة استعاراته. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى تجريب «الكولاج» من خلال استغلاله لمجموعة من القطع الديكورية، واللافتات بما تتضمنه من اكسسوارات دالة كما نجد فى مقدمة فصول المسرحية. ففى الفصل الأول قدم لنا هذه الإشارة الركحية ليجسد الإطار العام فى سياق الكشف عن مفتاح النص: أعلام الدولة العربية الشرقية عبارة عن علم أبيض وجنيهات ذهبية ناصعة، الباب الخارجى لإحدى السفارات كتب لافتة: ممنوع الزيارات وكروت الزيارة، عدم الممانعة حاليًا»(١٩٥).

وقد وظف المؤلف هذه العناصر التشكيلية باعتبارها نصًا داخليًا ضمن بنية النص الدرامى، فمن خلالها تتحدد الأطروحة الايديولوجية التى يريد تمريرها قصد محاكمة الواقع العربى. وتلخص لنا هذه اللوحة جزءًا كبيرًا من مفارقات هذا الواقع.

أما الفصل الثانى، فلم تكن المفارقة غريبة أو مختلفة عن اللوحة الأولى، بالرغم من أن هذه المرة ستتم الزيارة للدولة الغربية؛ ذلك بأن معاملة هذه الدولة لـ«أحمد» جاءت مناقضة لما يعبر عنه الشعار: (علم الدولة الغربية علم أحمر فى وسطه دولارات واضحة. الباب الخارجى للسفارة كتب عليه السفارة بخط عربى، لوحة قماش أهلاً بك يا أخى العربى/المصرى فى بلدك الدولة الغربية»(١٩٦).

ويسعى السيد حافظ من خلال هذه اللوحات أن يختصر لنا أبعاد الخطاب وعمقه، بإخضاع هذه العلامات للتجريب؛ إذ وظفها متجانسة يتقابل فيها المستوى الجمالى مع الحمولة الفكرية. لذلك فإن توظيف هذه الأيقونات الرمزية يجعل هذه المكونات تنفلت من صفتها الواقعية إلى الرمزية.

كما وظف وسيلة أخرى «للكولاج» تعتمد على اللافتات وأطر الديكور

---

(١٩٥) المسرحية: ص ٣.

(١٩٦) المسرحية: ص ٣ ـ ٤.

المتحركة، والفواصل الموسيقية، وبعض المؤثرات الصوتية الأخرى. وهو لا يسعى من خلال هذه الأدوات إلى التوضيح والتعليق على الأحداث فقط؛ وإنما لتكون وظيفية فى تطورها وتعبيريتها من جهة، وكذا فى تنظيم الفضاء المسرحى وتحديد إطاره العام والخاص من جهة أخرى. وهذه التقطيعات المشهدية تجعل النص يتخلى عن الربط بين المشاهد بواسطة الحوار لصالح هذه المكونات السينوغرافية.

ومع ذلك، فإن الأسلوب السياسى المباشر أساء إلى إيحائية النص. فالمباشرة والتقريرية تلغى الجانب الفنى وتجعل الخطاب المسرحى مجرد شعارات تدغدغ العواطف، ولا تترك أثرًا فنيًا فى المتلقى، كما نجد فى هذا المثال:

- المجموعة: لا عربية ولا شرقية، إحنا عايزنها عربية.
- رجل يهتف: لا شمال ولا جنوب إحنا مع بعض بنذوب(١٩٧).

ويبدو أن الوضع العام للعالم العربى فى ظل الاندفاع القومى، قد فرض هذا النوع من التعبير على الكاتب. بيد أن هذا الأمر لا يبرر تمرير الأسلوب التقريرى. وهذا ما يبرر دعوة بعض الباحثين إلى ضرورة تخليص المسرح الجاد من طابعه الشعاراتى. «فأمام التجريب المسرحى ينبغى على المسرح العربى الجاد أن يتخلص من رؤيته وطروحاته السياسية المباشرة ذات الأفق الاستنساخى والتبسيطى المختزل. فكلما طغت الشعارات السياسية باحتفاليتها الصافية، غابت الفنيات الأساسية من بنية النص المسرحى»(١٩٨).

ومن هذا المنطلق، فإن تسييس الكوميديا يقتضى التخلص من أبواق الدعاية السياسية. وإذا كانت الكوميديا هى ممارسة سياسية سرية تسعى إلى فضح السياسات؛ فإنها أيضًا رؤية فنية وجمالية لها

---

(١٩٧) المسرحية: ص ٥١.

(١٩٨) محمد عبدالرحمن يونس: المسرح المعاصر والجمهور. مجلة الحياة المسرحية (السورية). العدد ٢٧. ١٩٩١. ص ٢٢.

ميكانيزمات مجازية تنفلت من التسطيح والتحريض.

وبالرغم من هذه الثغرات التى تسربت لهذا العمل.. وهو فى موضوعه العام يتناص مع الفيلم العربى «الحدود» الذى يلعب فيه الممثل السورى «دريد لحام» دور البطل الرئيس رمزًا مماثلاً لابن بسبوسة.. إلا أن المؤلف استطاع أن يصوغ السياسية العربية، ويلونها بأحداث تركيبية تجسد هشاشة الواقع العربى ككل. فقد تحولت الكوميديا - عنده - من خلال مجموعة من المواقف الساخرة سهامًا موجهة للفضح. وهذا ما عكس نظرته المتجهة نحو «الاندماج فى هموم الحياة العربية ككل فى تعسها الإنسانى والمحاولة العاجزة فى خلق نظام يحقق مجتمعًا جديدًا تتحقق فيه سعادة تمسح التعاسة والاندحار فى أعماق الإنسان العربى السيئ الحظ»[١٩٩].

ويمكن القول : إن مسرحية «رحلات ابن بسبوسة» وهى تجرب الكوميديا، استطاعت أن تنقلها من موضوع الضحك إلى جنس فنى يحلم بالممكن فى زمن المستحيل. فهى تلبس قناعها الأسود كى تمزق ستار الواقع ولا تحاكيه.

أما مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع» فترتكز على مرجعيتين: التاريخ فى جذوره الممتدة إلى العصر المملوكى، ومرجعية الموروث الشعبى المعتمد على شكل الراوى/الحلقة باعتبارهما نموذجين فاعلين فى تأطير الفضاء الاحتفالى.

ففى هذا العمل، عمد السيد حافظ إلى تحوير تلك الحكاية فى قالب هزلى يتصيد من خلاله تقابلات الواقع ومقاربة علاقة الحاكم بالمحكوم. والمسرحية تنطلق من إبراز معاناة عبدالمطيع، وهو فلاح فقير يصارع ضنك العيش قصد ضمان لقمة عياله، فى حين يجسد الطرف

---

(١٩٩) سعيد فرحات: حبيبتى أميرة السينما: ثلاث مسرحيات: تأليف السيد حافظ: جريدة الرأى العام الأردنى ١٨/٨/١٩٨١. ورد المقال فى حكاية الفلاح عبدالمطيع. ص ٢٩٧ . ٢٩٨.

الآخر من هذه المفارقة؛ السلطان «قنصوه الغورى». وهى علاقة تحكمها سيطرة السلطان، وإهداره لحقوق الرعية والمواطن البسيط المغلوب على أمره. فالسلطان لا يتورع عن تركيع أفراد شعبه وإخضاعهم لنزواته المرضية، كأن يصدر قرارًا يلزم الشعب بارتداء الملابس السوداء حزنًا على مرض أصاب عينه ليمتثل الجميع مرغمين، ماعدا «عبدالمطيع» الذى لم يكن يعلم بهذا الأمر، فيعاقبه على خطأ اقترفه دون أن تكون له يد فيه؛ إذ لم يمتثل للأوامر التى صدرت فى غيابه.

وقد استطاع السيد حافظ بفضل تجريبه لهذه الحيلة الفنية الذكية، أن يطعم النص بحدث تغريبى يجعل من موضع الغفلة عند «عبدالمطيع» مدعاة للمتلقى كى يتعامل مع هذه اللقطة بيقظة عقلية لا تستسلم للعواطف. فغياب الفعل عند «عبدالمطيع» يمارس حضورًا خفيًا لدى المتلقى كى يدرك حقائق السلطة.

وحتى يكثف من وظيفة التغريب أكثر، لجأ السيد حافظ إلى حيلة فنية مماثلة تجسد استمرار حالة الغيبوبة عند «عبدالمطيع»، إذ تمنعه أسباب الضرب والتعذيب من معرفة القرار الجديد ليظل مرة أخرى مستثنيًا من هذه القاعدة، حينما ظل بيته وملابسه وحماره مصبوغين باللون الأسود تنفيذًا لتعاليم السلطان السابقة. وهكذا يظل دومًا فى حالة استثناء لأن السلطة لم تشركه فى اتخاذ القرار، أو حتى فى القدرة على سماعه أو الإطلاع عليه؛ فكل شىء يتم فى غيابه ليحصل نوع التغريب فى هذه الشخصية فى علاقتها بالواقع، شخصية تتوزع على دورين متعارضين، أو لنقل لحالتين فى شخصية واحدة؛ حالة الحزن وحالة الفرح. وبفضل هذا التناوب فى أداء هاتين الحالتين المختلفتين بصفة مرتجلة، يتحقق ما يسمى بالاندماج المنفصل. وهو نفس المفهوم الذى ينادى به المسرح الاحتفالى فى تحديد مفتاح الشخصية[٢٠٠].

وقد استطاع السيد حافظ من خلال التكثيفات التغريبية للغة الحوار

---

(٢٠٠) عبدالكريم برشيد: المسرح الاحتفالى. مرجع سابق. ص ٧٤.

وأحداث المسرحية ككل، والاسترجاعات (الفلاش باك)، وربط زمن الماضى بالحاضر فى امتداده الزمنى، أن يخلق انسجامًا كبيرًا فى بنية الحكى انطلاقًا من وظيفة الكوميديا الجديدة.

ومن هذا المنطلق، جاءت هذه المسرحية محملة برؤى جديدة تحدد منظور المؤلف للكوميديا فى سياق علاقة الذات بالموضوع ضمن نسيج النص. وهو منظور يربط مظاهر الضحك والسخرية بمفارقات الواقع وتناقضاته. وقد أورد لنا السيد حافظ مجموعة من المواقف الساخرة. التقط من خلالها خلفيات الامتناع عن الضحك والبكاء معًا، كما جاء فى عنوان هذه المسرحية (ممنوع أن تضحك، ممنوع من أن تبكى)؛ إذ توجهت السخرية نحو نقد الواقع وتعريته. وكأن الهدف الأسمى والأول الذى أراد أن يؤكده هو أن «الفاصل بين السلطة والناس حين تكون تضادًا قائمًا بين حق مغتصب، وحق مشروع لا يسهل علينا أن نلغى فواصلها إلا بتثبيت قيم جديدة، وقائمة على فعل موضوعى وقاعدة جماهيرية واسعة»[٢٠١]. تلك القيم التى تتأسس على إعادة النظر فى علاقة الحاكم بالمحكوم، وحق القاعدة فى ممارسة حقوقها السياسية. وهذا ما كان يحلم به «عبدالمطيع»: أن يقاسم السلطان هموم شعبه، كما يأتى ذلك على لسانه بكل فطرة لا تخلو من سخرية:

- عبد المطيع: والله لو أعلم لأحضرت لك ملابسى ولو أنها كلها ممزقة. أنت حر، هات ملابسك وخذ ملابسى. لأول مرة أعلم أنك معجب بثياب.

- رئيس الشرطة: (يمسك السوط فى يديه):
أنت تتحدانى وتتحدى السلطان.

- عبد المطيع: والله لو أعلم أن السلطان هو الآخر معجب بملابسى

(٢٠١) حسب الله يحيى: حكاية الفلاح عبدالمطيع: ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكى. مجلة فنون (العراقية): العدد ٨٤. ١٤/٤/١٩٨٠. ورد المقال فى حكاية الفلاح عبد المطيع، ص ٢٤٩.

لأعطيتها له وهو يعطينى ثوبًا واحدًا فقط من ملابسه آخذه معى(٢٠٢).

فعبد المطيع - وإن كانت تصرفاته بريئة - يتسلل إلى جلد السلطة كى يسلخ عنها الزيف، لذا فهو لا يتورع عن مطالبة السلطان بأن يتذوق طعم هموم الرعية، فيلبس آلامها هو الآخر (ولو ثوبًا واحدًا ولمرة واحدة) كما قاسمته هى همومه. فالمؤلف يضعنا أمام الحقيقة التالية: إن رفض السيطرة والتهميش مطلب فطرى يولد مع الإنسان. فالمطالبة بالحرية والعدل حق مشروع حتى وإن كان الإنســـان جاهلاً بممارسته - كما هو الشأن عند عبد المطيع ..

ومع ذلك يظل عبدالمطيع عاجزًا عن تغيير واقعه مغلول الإرادة. فهو يجسد عجز جيل من الفقراء والمحرومين، فكما يقول هو نفسه: (فأنا فقير والفقراء كثيرون)(٢٠٣)، إذ نجده يتردد على سجنين لا يتخلص من أسرهما؛ بين سجن المرأة أو الزوجة؛ فهى لا تعرف غير الإنجاب فتزيد من معاناته وفقره، وبين سجن السلطان وهو مصدر معاناته الكبرى فلا مفر من الزوجة هى العالم الصغير والحاكم هو العالم الكبير، وبينهما هذه المرأة العاكسة، وتحت أقدامهما يوجد هذا الإنسان الضائع البسيط النقى مطيع(٢٠٤).

وبهذا استطاع السيد حافظ أن يجعل من شخصية «عبدالمطيع» الساذجة والعاجزة جسرًا يمرر من خلاله مأساة اجتماعية. وقد نجح فى تقديم مجموعة من المواقف تجعلنا نتجاوب مع هذه الشخصية، ونشاركها مأساتها انطلاقًا من تقنية التغريب فى معالجة الأحداث. وهو ما جعل الحوار يخاطب عقولنا بعد أن يثير فينا الدهشة والاستغراب.

وحتى يؤكد هذه الصفة العقلانية فى طرح مواقفه، لم يستند المؤلف

---

(٢٠٢) السيد حافظ: مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع، ص ٣٧.

(٢٠٣) المسرحية: ص ٢٤ - ٢٥.

(٢٠٤) نادية كامل: المؤلف كاتب جرىء متوهج الكلمة حاد. على هامش ندوة حول مسرحية عبد المطيع: ورد المقال فى كتاب الأشـــجار تنحنى أحيانًا ص ٢٩٢ - ٢٩٣.

على أسلوب التحريض المباشر؛ إذ لم يجعل «عبدالمطيع» بطلاً ثوريًا يدعو إلى إشعال فتيل الثورة؛ «فالسيد حافظ يرمز بعبد المطيع على أنه رمز لجيل عاجز وعتيق - لكنه جيل تواق إلى العدل والحرية ولا يعرف سبيل الحق إليهما أبدًا»(٢٠٥). إذ ينصاع لمهادنة السلطة فينفذ أوامرها. فجيل «عبدالمطيع» يظل أسير هواجسه، فلا يعرف سبيل الخلاص والانعتاق. ومع ذلك يصر على أسئلته المقلقة. وهذا الأسلوب كفيل بتدريب المتلقى على الثورة، كما أنه يخلصه من عواطفه ليستدعى عقله كى يحاكم ما يجرى أمامه. فمن خلال هذه الأسئلة، وإضفاء طابع الغرابة على الأحداث يربطنا السيد حافظ بخيط يصل بنا إلى إدراك نوايا السلطة، وتعرية أقنعتها. كما يظهره هنا الحوار الذى دار فى آخر المسرحية بين السلطان وعبدالمطيع:

- السلطان: (يضحك) لقد أعجبتنى قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبدالمطيع قاضى القضاة.

- عبد المطيع: لا يا سيدى، أنا لا أريد أن أكون قاضى القضاة. أنا أريد أن أكون من العراة(٢٠٦)!

فالمسرحية عمومًا استطاعت أن تعرى مراوغات السلطة وهى تحاول أن تكبح جماح عبدالمطيع خلال إقدامها على إغرائه بمنصب قاضى القضاة لإسكات صوته. وهذا الأمر يجسد فقدان السلطة لكل حصانة يمكن أن تتمتع بها. ومن ثم لم تعد هناك مبررات لوجودها.

ويمكن القول: إن السيد حافظ خطا بالكوميديا العربية خطوات جبارة نحو التأصيل من خلال صياغته للكوميك بحس تراثى شعبى. وكأنه يؤكد بذلك بأن الكوميك ظاهرة مخزونة فى الذاكرة الشعبية منذ عهد بعيد، ويمكن توظيفها باعتبارها أداة تجريبية فى الخطاب المسرحى العربى.

---

(٢٠٥) إسماعيل الإمبابى: الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ - مجلة المعرفة السورية - س ٢٢ - العدد ٢٥٤ مارس ١٩٨٢، ص ٢١٢.

(٢٠٦) المسرحية: ص ٦١.

وحتى يؤكد هذه الصفة الشعبية للكوميك، التجأ إلى أسلوب الرواية المعروفة فى القصص الشعبى، فاستغل الراوى أو الكورس ليؤطر فضاء النص ويساهم فى بلورة الأحداث. فهو لا يوظف الراوى أو الكورس باعتبارها شخصيات محايدة، ولكنه يوظفها باعتبارها أطرافًا فى القضية المطروحة، كما يظهره هذا المثال:

ـ الجوقة: كل الأيام مطعونة
الشريف فينا مطعون
ينزف والأصحاب والرفاق يطلقون عليه
الضحكات
هذا زمن ردىء
هذا زمن الجنون
أين التاريخ لينزل من عليائه ليرى
الشوارع، ليرى ماذا يفعل الملوك
والسلاطين والشعوب.

(ضوء على قلب منتصف المسرح، رئيس الشرطة وقد وقف أمامه عبدالمطيع)[٢٠٧].

فالكورس لا يقوم بوظيفة جمالية فحسب من خلال الفصل بين التمثيل واللاتمثيل، ولكنه يصبح معبرًا عن استهتارات السلطان، صارخًا غير مهادن ليشهد على الزمن المطعون والشرف المغتال. فالكورس إذن يصبح وثيقة تاريخية تؤرخ للعصر كى تربط الماضى بالحاضر. وكأن المؤلف من خلال هذا التحوير أراد أن يذكرنا بأن الظلم وانعدام الحرية صفات يمكن أن تتكرر فى كل زمان ومكان.

وفضلاً عن ذلك، استغل المؤلف فضاء المقهى ليخاطب كل الفئات الاجتماعية مادام هذا الفضاء يعتبر محجًا لجميع الشرائح، وكان فى فترة من فترات التاريخ العربى مكانًا يعوض الساحات الشعبية فى أداء

(٢٠٧) المسرحية: ص ٥٩

مهمة الرواية الشعبية والسير وغيرها.

فالمسرحية تمتح من الشكل الاحتفالى؛ إذ تتقاطع فيها البنية الحكائية مع الفرجة المسرحية، وتتعدد فيها الحالات، وتتنوع فيها الأركاح والمشاهد. وهذه الأمور كلها تصعد من توتر النص الدرامى لتجعل الجمهور يساهم فى تطوير الأحداث، كما نجد مع (رجل١ ورجل٢) فى المشهد الرابع من الفصل الثانى، حيث يتدخلان متسائلين عن وظيفة عبدالمطيع وخصوصية شخصيته.

فالجمهور فى مسرح السيد حافظ يؤكد حضوره سواء داخل النص من خلال تدخلاته، أم خارجه من خلال القراءة أو زمن العرض أو الاحتفال، ولكنه فى كل الحالات يظل قريبًا من وجدانه. وهذا من بين الأسباب التى تبرز لجوء المؤلف إلى الكوميك، ولكن برؤية تجريبية تمسك بجوهر هذا الجنس. فالكوميك - عنده - يصبح مرتبطًا بالحالات والمواقف. ولأجل ذلك، قدم لنا مواقف عدة ليجسد لنا هذه السمة، كما هو الشأن حينما أصدر السلطان فرمانًا بارتداء ملابس الحداد أو الفرح تبعًا لحالته الصحية. ثم إن الكوميك يعد وسيلة تستهدف المتلقى انطلاقًا من حالات عبدالمطيع. فعبدالمطيع حينما اختار العرى فى نهاية النص؛ أراد تجنب تكرار مأساته بأن يظل مستسلمًا لإرادة السلطان، أى أن تخليه عن ملابسه هى دعوة من المؤلف للمتلقى كى يرفض القيود ويتحرر من كل وصاية قبلية أو قرار لا يكون له رأى فيه. ومن هنا نفهم أنه يطوع الكوميك لصالح التنوير والتعبئة العامة. فالكوميك يبطن سخرية لاذعة يسعى من خلالها النقد وإثبات الحرية والديمقراطية. كما يجعله حكمًا يدعونا إلى التمعن فى أقنعة الحياة، أو أقنعة الواقع أو «ذلك القناع المزدوج: نصفه الأعلى يبكى، ونصفه الأسفل يضحك... فلا تقسيم، ولا تفريق بين مضحك وحزين، بل الكل فى الكل»[٢٠٨].

---

(٢٠٨) سلمان قطاية: قناع واحد لا قناعان - مجلة الحياة المسرحية (الدمشقية) العددان ٣٤ - ٣٥ . ١٩٩٠ ص ٣٤.

وخلاصة القول: إن السيد حافظ استطاع من خلال مسرحيتى «رحلات ابن بسبوسة» و«حكاية الفلاح عبدالمطيع» أن يجرب جنس الكوميديا السوداء وفق معمار عربى يتخلص من التعقيد أو التجريد العبثى والاستغراقات الهزلية لصالح رصد الحالات، ومفارقات الواقع، بنقد هذا الواقع أولاً والكشف عن الجوهر الإنسانى وما يسكنه من خلل. كما استطاع أن يعبر عن الوعى الجمعى العربى من خلال استغلال مخزون الذاكرة الشعبية، وتطويع الشكل الاحتفالى، وتقنيات المسرح الملحمى كالتباعد والتغريب وتكسير الجدار الرابع إلخ...

لذلك كله، يبدو تجريب الكوميك فى مسرحه متجاوزًا لحدود حالته الفزيولوچية باعتباره دغدغة شعورية، أو رد فعل تلقائى أو جماعى ليصبح وسيلة للنقد الاجتماعى والسياسى قصد تصحيح الهياكل السائدة، وتغيير الأعراض المتفسخة. فالكوميك بفصل ميكانيزماته التجريبية يسعى إلى هدم أنقاض هشة قصد بناء أسس متينة؛ لأن الكوميديا - عنده - لا تضحى بأسسها الفنية والجمالية باعتبارهما نواة الفرجة المسرحية، وإنما تصبح هذه الأسس جزءًا أساسيًا من بناء الخطاب الدرامى العام.

- عناصر الائتلاف فى الخطاب المسرحى بين مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع» ومسرحية «اسمع يا عبدالسميع»[(٢٠٩)] لعبد الكريم برشيد:

يعد المسرح من أكثر الحقول التى تبرز فيها مظاهر التناص، فهو فن تتعدد فيه قنوات الخطاب؛ ملفوظة، أو مسموعة، أو مرئية. وتلتحم كلها ضمن البنية الدرامية. ومن الناحية الإجرائية، فإن التناص يستهدف عقد تقابلات موضوعية وفنية تبحث فى العلاقة بين نصين أو أكثر.

ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى وجود علاقة تناص بين نص

---

(٢٠٩) عبدالكريم برشيد: مسرحية اسمع يا عبدالسميع - السلسلة الإبداعية ١ - دار الثقافة - البيضاء الطبعة الأولى ١٩٨٧.

السيد حافظ «حكاية الفلاح عبدالمطيع» ونص عبدالكريم برشيد «اسمع ياعبدالسميع». وسنركز من خلال مقاربتنا التحليلية على مظاهر التجريب الموجودة فى المسرحيتين، وعلاقتهما بجنس الكوميديا.

فى البدء يمكن القول: إن الخطاب المسرحى فى كلا العملين يتوحد من حيث الإطار الفكرى العام. فشخصية كل من النصين تعانى نفس المعاناة والاضطهاد: اضطهاد فى البيت واضطهاد فى الشارع. ففى البيت تظل زوجة «عبدالمطيع» مصدر استلاب يكرس المعاناة والفقر، لأنها لا تعرف غير الإنجاب. فتتضاعف متاعب «عبدالمطيع»، وتتفاقم أكثر مع اضطهاد السلطان قنصوه الغورى. تلك السلطة الغاشمة التى لا تعرف غير القمع، وخنق الحريات العامة، ومصادرة حقوق الغير. أما «عبدالسميع» فأحواله بأحسن حال من «عبدالمطيع». فهو يعيش تحت سقف يسجن أحلامه، والزوجة الخامسة تظل عاجزة عن الإنجاب فى حين يخشى هو أن تتناسل الخامسة إلى خامسات لا متناهية. وفى الخارج نجده محاصرًا بحدود تجعله محرومًا من كثير من مظاهر الحرية، ومنها التجول ليلاً.

انطلاقًا من هذه الوضعية، يبدو أن البطلين محاصران بمحالات ملتهبة وحواجز شائكة: فمهما حاول «عبدالسميع» أن يسافر إلى بلاد العجايب كى يعتق نفسه، فإنه يبقى مجرد أسطورة أو خرافة. ومهما قاده طموحه كى يصبح مخترعًا أو كهربائيًا قصد إصلاح عالمه، فإن ثمرة ذكائه لم تتجز غير طاحونة هوائية يقودها حصان خشبى. لذلك فهو يفر إلى عالم الطفولة كى يتنفس، أو يهذى، مادام الهذيان هو المفتاح كما يظهره هذا الحوار الذى دار بينه وبين الخامسة:

- عبدالسميع: الهذيان مفاتيح يا الخامسة.

- الخامسة: مفاتيح لأى شىء؟

- عبدالسميع: مفاتيح لكل الأقفال الصدئة. لكل أبواب هذه المدن الموصدة. هل تعرفين يا امرأة بأننا محاصران؟

- الخامسة: أعرف. ولكن ما دخل الهذيان؟

- عبدالسميع: إنه يفك الحصار عنا ويخلصنا[٢١٠].

فعبدالسميع يواجه الواقع بالحلم . وهذا ما يجعل أنفاسه مشتتة بين الخيال والحقيقة، أو مكتومة فى جوف الخامسة؛ تلك المرأة التى تكبح أحلام زوجها. أما «عبدالمطيع»، فهو الآخر يخبئ رغباته فى ذاته حينما يظل منطرحًا فى غيبوبته. فكلاهما يغيب - لديه - الفعل فى مواجهة الواقع.

ومن ثم فإن هذه الأحلام الدونكيشوتية المجهضة وغياب الفعل جعلت كلاً من السيد حافظ وعبدالكريم برشيد يجربان الكوميك باعتباره سيفًا حادًا يقتص من الواقع. فبرشيد - شأنه فى ذلك شأن السيد حافظ - يلتجئ إلى تصوير الحالات الساخرة والمواقف الهزلية فى النص؛ إذ يتحول «عبدالسميع» إلى طفل يلهو ويلعب تارة، وتارة إلى رجل يرحل إلى بلاد الإنس والجان، أو حينما يخترع طاحونته الهوائية ذات الحصان الخشبى، فإنه يدور فى الخواء أو الفراغ كما تدور تلك المروحة. ويحلم بأن يصبح كهربائيًا يصلح الأسلاك الكهربائية، ولكنه يجدها أسلاكًا بالية أو متداخلة، فلا يستطيع إصلاحها. طبعًا إن هذه الحالات أو الاندماجات المنفصلة فى شخصية «عبدالسميع» تجعلنا أمام شخصية كاريكاتورية مركبة يسعى من خلالها «برشيد» إلى إعادة النظر فى بناء المجتمع من خلال محاولة إصلاح خيوط الكهرباء.

لهذا فإن لجوء المبدعين إلى تشخيص الحالات الساخرة من خلال تجريب الكوميك جعلهما يتخليان عن كوميك الأحداث لصالح كوميك الحالات، كما أكد ذلك المخرج التونسى عبدالغنى بن طارة فى حق مسرحية «اسمع يا عبدالسميع» حين كان يقوم بإخراجها: «إن النص يتناول حالات وليس أحداثًا. وهذه الحالات تحمل شحنة شاعرية»[٢١١].

---

(٢١٠) المسرحية: ص ٥٤.

(٢١١) مقدمة مسرحية: اسمع يا عبدالسميع. ص ٢٤.

شأنه فى ذلك شأن مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع». فالكوميك يرتكز على حالات من خلال ارتداء «عبدالمطيع» لملابسه البيضاء فالسوداء حسب تدرج المواقف التى تقتضيها الحالة الصحية للسلطان. ونتيجة لذلك، فإن الحالات التغريبية للصوتين تجعلنا أمام فرجات عقلانية تعتمد على المرموز عن طريق متخيل الكتابة التجريبية. فالبطلان ـ كما وظفهما المؤلفان ـ رمزان يجسدان كل هموم الناس. فإذا كان «عبدالمطيع» لسان حال الفقراء فإن «عبدالسميع» هو أيضًا حالة تتعدد فى وجوه الآخرين، قد يكون من ضمنهم مثلاً «أبا مسكين»:

ـ أبا مسكين: أنا عبدالسميع بن عبدالبصير المسكين. كلنا فى هذه الدنيا مساكين، حتى أنت نعم، نعم أنت، وهو، وهما، ونحن، وأنتم، وأنتن، وكلنا مساكين فى هذه الدنيا التى تبتلعنا جميعًا[٢١٢].

أى أن «عبدالسميع» و«عبدالمطيع» صوتان ضائعان يبحثان عن أصداء لهما فى متاهات هذا العالم ؛ لأنهما لا يزالان متشبثين بسؤالهما التراچيدى، كما جاء على لسان الراوى فى مسرحية حكاية الفلاح..:

ـ الراوى: أين المصابيح يا رجالاً لهذا الرجل. المصابيح مفقودة.

خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة. هذه السكة أمامكم.

إنه النفاق.. لم يدر الرجل أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء من يحمل هموم عبدالمطيع؟ النجمة؟ البحر؟ السيف؟ الزهور؟

وهذا السؤال نفسه يتكرر عند «عبدالسميع»، فيسجن نفسه وأحلامه، بالرغم من أنه يفكر فى الرحيل قصد البحث عن عيون جديدة، أو أنفاس جديدة، كما نجد فى هذا الحوار الذى دار بين المداح والخامسة:

ـ المداح: كان يبحث له عن عيون جديدة وعمر وأنفاس جديدة.. هرب من كل ما هو مبتذل. لقد هرب منها أيها السادة.

ـ الخامسة: (فى غضب) كذب «عبدالسميع» لم يهرب منى.

---

(٢١٢) اسمع يا عبدالسميع. ص ٩٠.

- المداح: هرب من مدينة تخنق وتقتل.

الخامسة: مدينة؟

- المداح: مدينة تقف على رأسها كالبهلوان أقدامها الوسخة فوق فوق. أما رأسها الحكيم فموجود فى الترب والوحل. هرب من سجن لأسماء متعددة. يطلى بالأصباغ يبنى بالزجاج أو بالذهب أحيانًا أخرى، ولكنه فى كل الحالات يبقى سجنًا(٢١٣).

فعبد السميع يبحث عن مصابيح يستدل بها ظله كى ينير طريق الآخرين، فلا يجد غير الجماد (النجمة - البحر - السيف - أو الزهور).

أما عبد المطيع فهو الآخر يبحث عن سبيل يحرر به خلاص الآخرين، لكنه لا يجد غير السجن أيضًا، كما يجد مدينة منقلبة رأسها على عقبها شبيهة بلعبة (السمورف)، إذ يقف صاحبها رجلاه فى السماء، بينما رأسه ينظر فى الأرض أو فى الوحل، ويتكرر السؤال عند عبدالسميع مرتين مستفسرًا عن هذه الوضعية التى أفقدته ذاكرته، إذ يقول:

- عبد السميع: ومن أين لى بالذاكرة فى زحمة هذا العالم(٢١٤).

وما دمنا بصدد الحديث عن «الراوى» أو المداح فى المسرحيتين، فيمكن أن نشير إلى أن المؤلفين وظفا هذه الأشكال من منطلق تجريبى يحدد الوظيفة الجديدة للراوى. فهو يربط بين الأحداث، وينتقد الواقع، ومن ثم يصبح عنصرًا ديناميًا فى البناء الدرامى. فقد وظف السيد حافظ أشكال (الراوى الجوقة أو الكورس) قصد إقرار الانسجام الفنى بين السرد والبنية الحكائية فى الفضاء الدرامى. أما عبدالكريم برشيد فقد وظف هذه شخصية «المداح» عملاً بالوعى التنظيرى للاحتفالية. فالمداح ينفذ إلى صلب الواقع ليختصر لنا أماكن الاحتفال كما نجد فى هذا المثال:

- المداح: لن ألبس عباءة الراوى وأمسك عكازه، لن أقيد الأحداث

---

(٢١٣) السيد حافظ: المسرحية، ص ٥٩.

(٢١٤) المسرحية: ص ١٢٢.

والناس فى الكلمات يكفينى من هذه الدنيا أن نوجد حلمًا جماعيًا. يرفع الحدود بين الممكن والمحال بين الآتى غدًا بين الآن وما كان.

فبالرغم من كل الكلمات والعبارات والألحان والأجسام والصور فمازلت (سادتى) مناطق من حياتنا غارقة فى الصمت. سنجرى الليلة أيها السادة حفريات للسكون والظل والظلام والصمت(٢١٥).

من هنا يمكن أن نحدد الخلفية الدرامية انطلاقًا من وضعية البطلين. فهما ينفلتان من سلطة الأنا ليذوبان فى الذاكرة الجماعية. أو بالأحرى يتحول كل من عبدالمطيع وعبدالسميع إلى أنفاس مشتتة فى أجواف عامة الناس. وبذلك يمكن القول: إن لهذا التوظيف دلالة معرفية تسعى إلى إيقاف نزيف المأساة. فكلا من المؤلفين يسعى إلى أن تكون هذه المأساة مجرد أسطورة أو خرافة تنتهى بإختفاء تلك الشخصيتين، كى لا تتكرر دراما إنسانية تعمق جرح المأساة. وبهذا استطاع كل من السيد حافظ وبرشيد حمل رسالة المسرح من خلال تطويع الاحتفال لصالح الحزن، كما وظفاه لقناع الفرح. فالاحتفال هو فلسفة تحمل تصورًا جديدًا قصد بناء إنسان جديد يسترد أنفاسه الضائعة. فكلا الرجلين يحمل رسالة جماهيرية للمسرح لمشاركة الإنسان العربى همومه والتعبير عن «طموحاته وأمانيه، وبلورة قضاياه المصيرية فى أعمال فنية تحمل سمات التطلع إلى الجديد وعوامل التحفيز للمشاركة فى تبنى الرؤية التى تطرح على المسرح، لمناقشة وجهات النظر فيما.. وتغنيه بالجديد المتحرك الذى لا يركن إلى السكون أو الجمود»(٢١٦).

من هنا يبدو أن التجريب عندهما فى أبعاده الفكرية محكوم بالآن والنحن والهنا؛ لأنه يتجاوز عصر العبودية، ويتجاوز التراث فى تراثيته بعد أن يستوعب الحاضر ويستشرف المستقبل الأحسن. فإذا كان السيد

---

(٢١٥) المسرحية: ص ٣٢ - ٣٤.

(٢١٦) يوسف العانى: التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات دار الفارابى. بيروت. ١٩٧٨، ص٨ - ٩.

حافظ يحمل مسؤولية الغد على أكتافه، ويحمل مسئولية مساندة الحرية فى أى زمان ومكان(٢١٧) ومن أجل بزوغ جيل جديد اسمه مهند، فإن برشيد هو الآخر تحذوه نفس الرغبة كى لا تتكرر مأساة عبدالمطيع أو عبدالسميع من أجل أن يصلح العطب ويزرع التناسق ـ مكان الفوضى ـ وأن يوفر الضمانات لأطفاله ولكن الأطفال الذين ينتظرون الولادة الحقيقية، أى الولادة التى يصحبها العيد، وتعقبها الطفولة والأمن واللعب والخيال(٢١٨).

وإن كانت هذه الفكرة لازالت فى مرحلة المخاض، ولم تولد بعد، فلابد أولاً من ركوب الحصان الخشبى قبل أن نمتطى حصانًا حديديًا.

أما من الناحية الفنية، فتبرز أوجه شبه عديدة فى العملين. فقد اعتمد المؤلفان على الديكور البسيط وعيًا منهما بمهمة كل من الممثل والمتلقى والمخرج فى تأثيث الديكور وتوليد علامات الفضاء السينوغرافى. فالديكور الجاهز ـ فى نظرهما ـ «يعكس الثبات والسكون، ومن ثم فهو يصادر حيوية الإنسان وإنسانيته»(٢١٩). كما أن التخلى عن الديكور جعلهما يوجهان اهتمامهما لصالح مكونات أخرى تتسق الفضاء. فقد اعتمد على وظيفة الإكسسوارات فى إنتاج علامات دالة فى سياق تكثيف خطوط الخطاب. ثم إن توظيف الإنارة له مقومات أساسية فى تنظيم العرض من جهة، وتعويض مكونات أخرى من جهة ثانية، فالإنارة تختزل البنية الزمكانية، كما تضبط حركات الجسد. وفضلاً عن ذلك، فهى تنوب عن دور الراوى أو المداح فى إضاءة الأحداث والتعليق عليها. ومن ثم تتجاوز الإنارة حدودها التزيينية لتصبح ضرورة تتعلق بإنتاج معنى الفرجة.

---

(٢١٧) إسماعيل الإمبابى: الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ، سبق التعريف به، ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩.

(٢١٨) مسرحية: اسمع يا عبدالسميع، ص ٢٧.

(٢١٩) نفسها، ص ٢٤.

ويظل الممثل معوضًا لفقر الديكور، بل إنه أساس الفعل المسرحى. فالممثل فى المسرحيتين تتنوع علاماته باعتباره حاملاً للعلامة(٢٢٠). وتتعدد حالاته، كما يستطيع أن يشخص مجموعة من الأدوار، وإن كانت هذه الصفة متبلورة أكثر فى مسرحية «اسمع يا عبدالسميع»؛ حيث يصبح عبدالسميع متعددًا فى وجوه الآخرين (المداح - أبا مسكين وميمون..) وغيرهم.

أما من حيث تقسيم الفضاء النصى، فيبدو لنا أن المؤلفيَن تخليا عن التقسيم التقليدى للنص المسرحى إلى فصول أو مشاهد، وإن كان السيد حافظ قد قسم مسرحيته إلى فصلين، فهذا الإجراء قد تم لصالح تعدد الأركاح والمشاهد حتى تكون قريبة من الأنفاس كما هو الشأن فى مسرحية برشيد. فنص برشيد يتوزع على مجموعة من الأنفاس، وهو إجراء له ما يبرره فى سياق تعميق دلالات النص.

ويمكن القول: إن ثمة تقابلات عديدة وسمات مشتركة بين النصين فى إطار علاقة التناص. اكتفينا ببعضها؛ لأن المجال يضيق كى نحيط بها كلها.

وخلاصة القول : إن كلا من السيد حافظ وعبدالكريم برشيد استطاع أن يجرب الكوميك. فهما يحملان آفاقًا جديدة تساهم فى بلورة جنس الكوميديا السوداء. وهى كوميديا تشغل أسلوب السخرية والنقد لمعالجة القضايا الكبرى فى المجتمع العربى. وهذا ما يسوغ لهذه الكوميديا مشروعيتها فى تجسيد أنفاس جمالية جديدة، بعيدًا عن الشعاراتية والضحك المجانى والإسراف فى الأيديولوجيا التى غالبًا ما تسىء إلى النص، وذلك من أجل تأسيس خطاب مسرحى تجريبى يتوازى فيه المعنى والمبنى.

---

(٢٢٠) سمياء المسرح والدراما: تأليف كبير إيلام. ترجمة رئيف كرم المركز الثقافى العربى. بيروت - البيضاء. ط ١ . ١٩٩٢، ص ١٧.

٤ ـ توظيف التراث فى مسرح السيد حافظ بين الوعى التاريخى وشروط التغيير المعاصرة:

لقد شكلت العودة إلى التراث مرتعًا خصبًا للمسرحيين العرب، ولازال البحث متواصلاً قصد الحفر فى أركيولوجية مواده الخام. ويمكن أن يعزى هذا التهافت الكبير على التراث إلى وجود أسباب فكرية وجمالية وحضارية كان لها الفضل جميعها فى تغذية العديد من الإبداعات المسرحية العربية.

لا نريد أن نثير زوابع أخرى عن هذا الموضوع، إضافة إلى ما قلناه سابقًا؛ لأن التراث يبقى مجرد وسيلة، «والتجديد هو الغاية وهى المساهمة فى تطوير الواقع وحل مشكلاته.. ليس التراث موجودًا صوريًا له استقلال عن الواقع الذى نشأ فيه، وبصرف النظر عن الواقع، الذى يهدف إلى تطويره، بل هو تراث يعبر عن الواقع الأول الذى هو جزء من مكوناته»(٢٢١). فالتراث لا يتنكر لأسئلة الحاضر، لأنه لا يمارس تغييبًا لحاضره، وتهميشًا لفاعليته واستلابًا له. فهو صيرورة تاريخية يحكمها الاتصال الزمنى بين الأجيال؛ كل حلقة من حلقاته تزود الأخرى بدماء جديدة تحييه وتطوره..

غير أن مسألة تطوير التراث تقتضى تنمية حصيلته المعرفية بما تقدمه من إنجازات وقيم تاريخية أو حضارية، أو عطاءات ذاتية تستثمر فى بناء المواقف وإقامة الشواهد. كما أن ثراء أدواته الفنية وطاقاته التعبيرية وأشكاله الفرجوية قادرة هى الأخرى على المساهمة فى تطور الممارسة المسرحية العربية. وهى صفات نجد أن التجريب كفيل ببلورة أهدافها، مادام هذا التجريب رؤية جديدة للعالم تساهم فى الصراع الحضارى والاجتماعى والسياسى من خلال ما يوفره للمبدع من رؤى فكرية وأساليب مغايرة قادرة على تجاوز إبداع الماضى وتأسيس

(٢٢١) حسن حنفى: التراث والتجديد: موقفنا من التراث القديم. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. الطبعة الرابعة ـ ١٩٩٢، ص ١٣ ـ ١٥.

تصورات جديدة فكريًا وفنيًا. ولا شك أن التراث يساعد على تحقيق مثل هذه الأهداف الفكرية والفنية معًا؛ لأنها جزء من مكونات الحداثة.

ويعتبر السيد حافظ من بين الكُتّاب الذين استوعبوا هذه العملية التى تحقق الحداثة؛ أى التعبير التجريبى بواسطة التراث وأدواته وقضاياه لخدمة الحاضر والمساهمة فى تطويره.

(أ) مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى بين الثورة على الواقع وتمرد التجريب:

تعتبر مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى»[٢٢٢]: من بين المسرحيات الجادة التى وظفت التراث بوعى نقدى وأسلوب تجريبى؛ فهى لا تكتفى بتلوين التاريخ الإسلامى بلون أيديولوچى، ولكنها تعيد صياغته برؤية مغايرة خدمة للموقف الثورى الذى يتبناه بطل المسرحية.

فإذا كان الصحابى الجليل «أبو ذر الغفارى» قد امتثل لوصية الرسول ﷺ القاضية بأن «لن يحمل السيف الذى توعد به الأمراء الذين يثرون من مال الأمة، ولكنه أيضًا لن يسكت عنهم لحظة من نهار»[٢٢٣] فإن السيد حافظ - وفق اختيارات فكرية - أخذ بالشق الثانى من الوصية، حين جعل أبا ذر يكسر جدار الصمت ويشهر سيفه فى وجه الظالمين، كما جعله يرفض المنفى فى الربذة بعيدًا عن هموم الناس، كما فعل أبو ذر الصحابى الجليل فى التاريخ الإسلامى، وكما تنبأ الرسول ﷺ حينما قال: «تمشى وحدك وتموت وحدك، وتبعث وحدك»[٢٢٤] فقد بعثه المؤلف هذه المرة ليعيش داخل وجدان الناس. حتى وإن مات، فإن الصدى لن يكون أعزلاً، مادامت رسالته ستبقى مدوية فى كل الآفاق عن طريق فعل الاختفاء والظهور، مستغلاً فى ذلك

---

(٢٢٢) السيد حافظ: مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى. مطابع صوت الخليج. الكويت. ١٩٨١.

(٢٢٣) خالد محمد خالد: رجال حول الرسول. دار الفكر. بيروت لبنان. بدون سنة نشر. ص٦٦.

(٢٢٤) خالد محمد خالد: المرجع نفسه. ص ٧٦.

أسلوبًا تجريبيًا يجعل من الشخصية الواحدة تتمثل تقنية الوجه والقناع عن طريق الحلم أو الفلاش باك أو التخيل كما فى المشهد الأول مثلاً:

- الكورس: يا أبا ذر تموت غريبًا. هل تموت غريبًا يا أبا ذر (بقعة ضوء على امرأة تجلس بجوار أبى ذر الغفارى الذى يبدو عليه أنه فى الحشرجة الأخيرة)[٢٢٥]. فموت أبى ذر فى سياقه الخاص يحدد لنا حدثًا غريبًا يحاصر المتلقى بسؤاله حول مصير أبى ذر حينما اختفى، غير أن السيد حافظ سرعان ما يقرر جوابه بعودة أبى ذر من المنفى، حاملاً معه عزاء الفقراء:

صوت (٣): أنت بيننا ولا ندرى[٢٢٦]؟

فاختفاء أبى ذر كان إيذانًا بظهوره من جديد. وقد فطن الدكتور مصطفى رمضانى إلى هذه المسألة، فاقترح أن يكون عنوان المسرحية هو «اختفاء وظهور أبى ذر الغفارى»[٢٢٧].

لهذا عمد المؤلف إلى تغريب هذا الحدث وربط الحقيقة بالوهم ليقدم لنا فرجة عقلية يخترق فيها الزمن المسرحى زمن الواقع.

وحتى يكثف من دلالات التغريب الملحمية، قدم لنا حوارات تجهر بفضح السلطة المتمثلة فى السلطان فاتك بن أبى ثعلبة وابنه أبو المجون. وهى تسميات كما تدل على ذلك قرائنها اللفظية تجسد صفات القمع والترف، ولا تتوانى السلطة فى ترسيخها. وقد جاءت هذه الحوارات صريحةكى تجرد السلطة من الالتباس الهجين الذى يلون سلوكاتها، وكى تسحب منها حصانتها التى تتمتع بها. كما تكشف عن ذلك تلك الأجهزة وهى توقع شهادتها ضدها:

- السلطان: أى أن اليوم خمر. وغدًا أمر.

---

(٢٢٥) المسرحية: ص ١٤.

(٢٢٦) المسرحية: ص ١٥.

(٢٢٧) د. مصطفى رمضانى: جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى. ورد المقال فى كتاب محمد عزيز نظمى. سبق التعريف به، ص ١٨٧.

ـ أبو المجون: ففى الصبح خمر وفى الظهر خمر وفى العصر خمر، وفى الليل خمر، والخمر والأمر لا ينفصلان. الأولى تجعلك تتوه والثانية تجعلك تسود.

....

ـ السلطان: يابنى. افعل ما شئت.لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معطر وامسك فى يدك مسبحة، واطلق البخور وتمتم.

الوالى العاقل يفعل ما يشاء فى الخفاء وأمام العامة يخرج فى ثوب شفاف كالضوء.

يتصدق ويصلى

ويبنى المسكن والمسجد

هل تفهم يابنى؟؟

حين تزور بلدًا مسيحيًا ابن كنيسة وبارك المسيحية.

وادع إلى جوارك شيوخ المساجد

ولا تتسهم فى الولائم

وابسط لهم يديك الكريمتين

ليطووا العامة تحت أذرعهم وأجنحتهم الكثيفة. ويهتفون لك.

ويدعون لك.

وبذلك تضمن السيطرة عليهم.

وتأسر قلوبهم وعقولهم.

وأرسل عيونك فى كل المساجد لينقلوا إليك حوار الشيوخ، وكلامهم وثرثرتهم وما تبطن ضمائرهم.

فإذا وقف شيخ ضدك قولاً أو فعلاً، فانفه، وشرده.

واجعله الزنديق المارق.

والعاقل من يفهم من أنت (يضحكون ويصخبون)(٢٢٨).

إن هذه الحوارات تجسد المفارقة التى تحدد خلفيات السلطة المقنعة:

(٢٢٨) المسرحية: ص ٢٠ ـ ٢٢.

بين كونها تلبس أقنعة تتستر بها باسم الفضيلة ، وبين كونها تخفى نواياها الحسنة أو وجهها الحقيقى لتستحم بمياه الرذيلة. وبذلك تتورط السلطة الحاكمة فى سلوكات مشينة مشينة نحو الرياء وكبت الحريات ولبس الحق بالباطل، فتخضع مدينة «فردوس الشورى» لحكم القوى ونزواته، وتتحول من فردوس إلى جحيم يحرق لهيبه آلاف الفقراء من الشرفاء؛ كما تبرزه شهادة زوجة أبى ذر:

ـ المرأة «زوجة أبى ذر»:

تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة وسقوف الأكواخ.

بين كل حانة وحانة مسجد.

وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين.

وبين الحق والباطل سجون الجلادين.

وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء بلا طعام.

والموائد تمتد فى حدائق القصور والغناء بأطيب الطعام.

وأنت هنا تشرب رملاً وتأكل رملاها»[٢٢٩].

ويبدو لنا هذا الفردوس المفقود غارقًا فى وحل التناقضات الاجتماعية، غاصًا بالفوارق الطبقية التى تجزئ المجتمع إلى فئتين: إحداهما تتلذذ بطيب العيش، وتسبح فى ترف الملذات ويمثلها السلطان وأتباعه. أما الثانية فيمثلها العامة من المسحوقين والمنبوذين الذين يعيشون على الهامش. وهذه الوضعية تظل السلطة مسؤولة عنها، مادامت تكرس بؤس الفئات العريضة، وتجود بالعطايا، وتغرى بالمناصب كل الموالين لها ممن يصونون أسباب استمرارها. تلك إذن هى خلفيات الحكام وهم يرون مواقفهم فى أسرار البؤس، ويحجبون ستار الحقيقة.

لذا، كان لابد من الثورة على هذه الوضعية المزرية. لأجل ذلك، عمد السيد حافظ إلى إبراز مناطق البؤر المتوترة فى هذه المدينة المريضة قصد فضح أسباب الداء، وقد كان ذكيًا فى استعماله مصطلح «بؤرة»

---

(٢٢٩) المسرحية: ص ١٤.

بدل الفصل؛ لأن هذا المصطلح يفيد فى سياقه اللغوى فى معنى كل شىء عميق غير ظاهر. وقد استغل «البؤرة» لأهداف فكرية وجمالية. فعلى المستوى الفكرى، تصبح البؤرة وسيلة إجرائية لتفجر المسكوت عنه. «وكأن هذه البؤرة خزان للأسئلة المقلقة التى يستغلها القارئ، حين يتطلب الظرف ذلك.. وهذا يعنى أن المؤلف يجمع بين هموم شعب دولة فردوس الشورى وهموم القارئ لتصبح الأحداث بركانًا من الأسئلة المحرقة، ونيرانًا تحرق الشعب بالغلاء والقمع والاضطهاد، كما تحرق السلطان بالكوابيس والقلق وعدم الراحة والاستقرار»(٢٣٠). فالبؤرة مصطلح يخدم تيمات النص وتساعد على شحن ذهن المتلقى بالحيرة والتساؤل. أما على المستوى الفنى، فإن توظيف البؤرة مرتبط بإجراء تجريبى يتخلى المؤلف بمقتضاه عن التقسيم الكلاسيكى المعروف؛ نحو الفصل أو اللوحة أو المشهد. ويمكن القول : إن البؤرة فى النص تساهم فى تركيب البنية الدرامية، إذ تتراص ضمنها مكونات الخطاب المسرحى.

وإذا كان مفهوم البؤرة يحتفظ لنفسه بسر أو لغز، فإن ذلك يقتضى فك هذا اللغز. وقد بدأت هذه المغامرة عند المؤلف بتفسير البؤرة، كما تحدد البؤرة الأولى المسماة : بالتفسير، فهى تكشف عن الأوضاع التى آلت إليها دولة فردوس الشورى، حينما عاد أبو ذر من منفاه، فلم يحمل أنينه وحده، ولكنه يحمل معاناة كل الفئات المقهورة. ثم ينتقل بعد ذلك إلى البؤرة الثانية المسماة : الإدراك ليكشف فيها عن لعبة السلطان ويبدأ الناس بإدراك واقعهم وأوضاعهم بعد تسرب فكر أبى ذر إليهم. ثم يربط بعد ذلك بين البؤرتين السابقتين - وبطريقة تصاعدية وجدلية - وبين البؤرة الثالثة المسماة : بالموقف ؛ لكى ينتزع أحكامًا من المتلقى تجعله يفكر فى البديل من ظهور أبى ذر ثائرًا وداعيًا للفعل الثورى.

وهكذا يبدو أن السيد حافظ يتعامل مع التراث من خلال شخصية

(٢٣٠) د. مصطفى رمضانى: المرجع نفسه، ص ١٨٥.

أبى ذر من منطلق تجريبى، إذ جعل هذه الشخصية خلفية تاريخية تتسرب إلى الواقع المعاصر. فهو لا يستنسخ التراث، ولكنه يحوره لصالح الحاضر. فأبو ذر عاد من منفاه كى يقدم شهادته على عصر اختلت فيه التوازنات السياسية، وساءت فيه الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، باعتباره يترجم فكر الفئات الشعبية ورغبتها فى التغيير.

وكأن المؤلف بتوظيفه لهذه الشخصية الإسلامية يؤكد أن الدين الإسلامى دين عقيدة ونظم أيضًا. فأصول الفكر الإسلامى المستنبطة من الكتاب والسنة قادرة على صياغة نظام إسلامى يسوس المجتمع من منطلق ثورى تقدمى متطور أساسه الفكر المتور والمواقف الإنسانية ذات البعد التحررى، كالعدالة والحرية والمساواة والشورى... إلخ.

وحتى يستدل على طروحاته، استنبط المؤلف مجموعة من الأحكام والمبادئ الإسلامية، كما تدل على ذلك مجموعة من القرائن اللفظية نحو (الحق/ الباطل/ الكتاب والسنة ـ الشورى الراعى والرعية والبيعة والمبايعة وغيرها) قصد الثورة على الهياكل السائدة من خلال مواقف أبى ذر باعتبارها مفتاح البؤرات، ورسالة تحسيسية، كما جاء على لسان الكورس والمؤدى:

ـ الكورس: سنقف كالبينان المرصوص.

ـ المؤدى: يا جميع الناس.

لابد أن تقاوموا

لابد أن تزاحموا

حذارى أن تساوموا

فالسن بالسن

والعين بالعين(٢٣١).

فالمؤلف من خلال هذا الأسلوب التحريضى الداعى إلى المقاومة، يستحضر المعانى القرآنية لأنها قريبة من المتلقى المسلم، كما تعمل على

---

(٢٣١) المسرحية: ص ٧٤.

تقوية الوازع الدينى، فيختلط صوت أبى ذر بصوت الجماعة، كما هو الشأن لشخصية القاضى «سيف الدين الفاروق» الذى حلت فيه شخصية «أبى ذر» وتناسخت معه «وفى هذا الطرح المركب إشارة إلى النزعة الجماعية الشعبية فى فكر أبى ذر. بهذا الفكر الذى يستمر مع الإنسان فى كل مجتمع يسوده الظلم والطغيان، فإذا كان أبو ذر قد حل فى شخصية القاضى سيف الدين الفاروق، فإنه يحل كذلك فى كل إنسان شريف يحلم بالعدل والمساواة»(٢٢٢).

فأبو ذر حينما يحضر فى ضمائر الناس، يكون هناك بعث جديد. وهذا ما يجعل تعامل المؤلف مع التراث الإسلامى من هذا المنطلق التجريبى عبر شخصية أبى ذر تعاملاً إجرائيًا يستشرف المستقبل مادامت هذه الشخصيةغنية بدلالاتها التحررية الإنسانية.

وحتى يحقق المسرح أهدافه التنويرية، عمد المؤلف إلى الاستضاءة بتعاليم المسرح الملحمى البريختى ذى التوجهات التعليمية. وهو يعمد من خلال هذا الأسلوب إلى حقن الوعى الاجتماعى بدم جديد يصون المجتمع من داء غطرسة السلطة، باعتبار أن الصيغة الملحمية هى التى تمده بمجموعة من الإمكانيات الفنية التى تمكنه من نقد تناقضات المجتمع. غير أن السيد حافظ لم يكتف بتوجيه خطابه إلى طبقة معينة، كما فعل بريخت، وإنما جعل الخطاب جماهيريًا وشعبيًا، مادامت رسالة المسرح موجهة لكل الفئات بدون استثناء.

وحتى يؤكد هذه النزعة الشعبية فى خطابه، عمد إلى تكسير الجدار الرابع عدة مرات ليخاطب الجمهور مباشرة، فيكسر عنصرالإيهام. وحتى يدعم تكسير الإيهام، استغل مجموعة من التقنيات غير الإيهامية ليحصل التباعد. ولهذا الغرض وظف الحلم فى البؤرة الثانية، فربطه برؤية عقلية أمامية.

فمسرحيته لا تعتمد على تجسيد الحدث؛ لأن ذلك التجسيد غالبًا

---

(٢٢٢) د. مصطفى رمضانى: المرجع نفسه. ص ١٩٣.

ما يرتبط بمحاكاة الفعل التى تؤدى إلى التطهير الأرسطى.

ثم إنه من خلال تجريب التاريخ الإسلامى، استطاع أن يستوعب مجموعة من شروط التجريب؛ إذ لم يقف عند حدود طروحاته الفكرية، وإنما تجاوز ذلك ليستمد من التراث مجموعة من الأشكال الأصيلة. فقد استغل شكل الراوى باعتباره ذاكرة شعبية - يعلق على الأحداث ويساهم فى تطورها. وبذلك التطور والتغير، تتعدد الأركاح التى تحدد بدورها مجموعة من الأبعاد الفكرية والجمالية. وفى كل حالة، فإن تدخلات الكورس أو الراوى تحدد لنا الإطار الفكرى والأيديولوجى للمؤلف قصد الثورة على الواقع، كما جاء على لسان الكورس:

- الكورس: «يا عصرًا فاضحًا مفضوحًا حتى النخاع»[٢٣٣].

فالكورس فى هذه المسرحية، كما فى مسرحياته الأخرى لا يتخذ موقف الحياد، ولكنه يصبح شخصية فاعلة تساهم فى تطوير الأحداث.

ورغم استفادته من أساليب المسرح الملحمى البريختى، فإن السيد حافظ - انطلاقًا من رؤيته التجريبية - لا يقدم لنا الرواية الملحمية باعتبارها مجموعة من الأحداث، ولكنه يقدمها باعتبارها مجموعة من المواقف. فهو فى هذا العمل وغيره، يعتمد على الموقف، أو وجهة النظر التى تستثير بالواقع. وقد جرب الحلم لصالح الإطار العام للنص. ويعد الحلم فى سياقه الخاص كابوسًا يقض مضجع السلطان أبى المجون؛ لأنه يشعره دائمًا بأن أبا ذر لم يمت[٢٣٤]. والحلم فى النص له وظائف عدة. فهو يساهم فى بلورة التوتر الدرامى وخلق الإدهاش؛ لأنه يرسل فى النص شحنات تغريبية تسرى فى عقل المتلقى لتقوده إلى القلق والتساؤل. وقد كثف السيد حافظ فى هذه المسرحية من الأسئلة تساهم فى نسف تلك البؤر، من أجل محاصرة ذهن المتلقى. وقد تكررت فى كثير من الحوارات، وسنكتفى بهذا النموذج على سبيل التمثيل:

---

(٢٣٣) المسرحية: ص ٩٨.

(٢٣٤) المسرحية: ص ٩٩.

- الكورس: الراعى والرعية،
من منهما الضحية؟؟
من منهما الفداء ؟
من يخدم من؟
والقاضى ما دوره؟
ورئيس الشرطة السرية؟ ورئيس الشرطة العلنية؟
والسجن لمن؟ للص أم لرافض السلطان؟
والى مكة يرفض أن يأتى يرفض أن يبايع(٢٢٥).

من هنا، إن قوام مسرح السيد حافظ الأسئلة المقلقة التى تتضمن جوابها دون أن تقدمه. وهى غالبًا ما تكون جارحة - كما يبرزه النموذج السابق - وجريئة فى توجيه سهام النقد، وكشف عورات السلطة وأجهزتها دون وقار. وإلى جانب ذلك، استفاد من التقنيات والأدوات السينوغرافية كالإنارة مثلاً؛ فقد لعبت البقع الضوئية دورًا هامًا فى تحديد علامات الخطاب وتوضيحها.

ويمكن أن نعتبرها شخصية تنظم الفضاء السينوغرافى. ثم جعل الممثل الواحد يشخص مجموعة من الأدوار، كما هو الشأن مع شخصية أبى ذر التى أدت دور أبى ذر حيًا وأبى ذر ميتًا أو شبحًا، ثم دور الفاروق وهكذا..

ويمكن القول : إن السيد حافظ قدم لنا مسرحية نقدية لمادة التراث الإسلامى مجسدًا فى شخصية «أبى ذر الغفارى» قصد تثويرها لتصبح فاعلة فى العصر الراهن. وبذلك فهو يتجاوز الإطار الزمنى الثابت للتراث ليصير تركيبيًا فى بناء الحاضر والمستقبل.

ويمكن فى الأخير، أن نلخص الأبعاد المسرحية التجريبية فى هذا العمل - فيما ذهب إليه الناقد عبدالله هاشم الذى يقول عنها: «ففى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى. جمع الكاتب بين الأصالة والمعاصرة؛ ففيها يلتقى أعرق مضمون مع أحدث تكنيك، فيها يلتقى

(٢٢٥) المسرحية: ص ٢٩.

الحدث التاريخى المستمد من التاريخ الحياتى الدينى - ممثلاً فى حياة شخصية أبى ذر الغفارى مع أحدث ما وصل إليه التكنيك المسرحى المستمد من المسرح الطليعى»[٢٢٦].

(ب) مسرحية: «الحاكم بأمرالله»: خلفيات المرجعية التاريخية ودورها فى تفعيل الخطاب التجريبى:

لقد سبقت الإشارة إلى أن التراث ينطوى على مجموعة من الأحداث والمواقف. غير أن استلهام تلك الأحداث بشخصياتها وحالاتها فى العمل المسرحى لا ينبغى أن يقف عند حدود التأريخ؛وإنما يتجاوز ذلك ليصبح وسيلة نستخلص من خلالها المواقف المعاصرة، وذلك بأن التعمق الدرامى وقدرته على سبر قضايا العصر والتعبير عن السلوك الإنسانى وطموحاته كفيل بتحقيق الوعى التاريخى للتراث. ومن هذا المنطلق، وجدنا المبدع السيد حافظ يتعامل مع التراث فى سياق احتكاكه بالتاريخ العربى والإسلامى بمنظور تجريبى يتوخى جعل هذا التراث منطلقًا لمعالجة بعض القضايا الكبرى التى ظلت تشغل باله. ففى هذه المسرحية ضرب فى جذور التاريخ العربى، وعاد إلى العهد الفاطمى من خلال الحاكم بأمر الله أحد حكامها المشهورين. وهى الشخصية التى أسالت مداد كثير من المؤرخين حتى انقسموا بشأنها إلى فريقين : فالفريق الأول: يشكك فى حسن سيرة الحاكم. أما الفريق الثانى : فأشاد بخصاله وأثنى على فترة ولايته.

وإذا كان علىّ أحمد باكثير فى مسرحيته «سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ»[٢٢٧] قد تعامل مع شخصية الحاكم تعاملاً قدحيًا وهجوميًا، فإن السيد حافظ أثبت العكس. فباكثير جارى المؤرخين المنتقدين

---

(٢٢٦) أبو ذر الجديد: ورد المقال فى كتاب: مسرح السيد حافظ الطليعى: مطبوعات القصة. الإسكندرية. ١٩٨٥، ص ١٨ - ١٩.

(٢٢٧) على أحمد باكثير: مسرحية سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ - دار الفكر العربى - القاهرة - بدون سنة نشر.

لسيرته الذين أثاروا حول هذه الشخصية جملة من الأقاويل والانتقادات تصل إلى حد ادعائه الألوهية، فضلاً عن ارتكابه لجرائم بشعة، وتنكيله بالعلماء، نحو ما يبرز هذا الحوار:

- المفتى الشافعى: لا وجود للإمام المعصوم يا أمير المؤمنين، فإنه العصمة لله وحده.

- الحاكم (يغضب): ماذا تقول يا هذا؟ أتنكر الإمام المعصوم؟[٢٣٨].

أما السيد حافظ فى مسرحيته «حلاوة زمان أو عاشق القاهرة: الحاكم بأمر الله»[٢٣٩] فقد أنصف شخصية الحاكم. وسواء أصدقت تلك الأحكام أم لم تصدق، فإن المؤلف أراد أن يعيد إلى الأذهان تلك القيم الفاضلة التى كانت يتحلى بها السلطان وكانت حاضرة فى زمانه، وهى الآن غائبة عن عصرنا الراهن. وقد سعى من خلال استحضاره لهذه الشخصية إلى استثمار خصوصياتها باعتبارها خلفية تاريخية تبرز سلبيات الواقع وتكشف أسباب الفساد والظلم، وترصد التسيير غير المسؤول. فهو يتعامل مع هذه الشخصية التراثية تعاملاً نقديًا وتاريخيًا يستوعب قضايا العصر، ثم يقدم البديل الذى يطمح إلى: إحلال المثل الديمقراطية، واحترام الآراء، وتشجيع العلماء والمفكرين، وما إلى ذلك، تأكيدًا لشعار الحاكم بأمر الله:

(قاهرتى ليست خليعة، قاهرتى نقية بديعة[٢٤٠]).

لذلك، فالمؤلف لم يكتف بتسجيل الأحداث، وإنما سعى إلى إعادة ترتيبها، والتعليق عليها وتدعيمها بمجموعة من المواقف وفق اختيارات تجريبية ذاتية. فمسرحية «الحاكم بأمر الله» تجعل من التاريخ الفاطمى عبر شخصية الحاكم خلفيتها المرجعية لتربط بين العصر الذهبى الزاهر

---

(٢٣٨) المصدر نفسه، ص ٦١ - ٦٢.

(٢٣٩) السيد حافظ: مسرحية حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله - مركز الدلتا للطباعة - القاهرة، ١٩٩٢.

(٢٤٠) المسرحية، ص ٢٣.

وبين التناقضات السياسية والاقتصادية فى المجتمع العربى الإسلامى الذى تغيب فيه الديمقراطية.

ولهذا الغرض، عمد إلى التوليف بين حالات جديدة ومواقف معاصرة يراها صالحة لخدمة قضايا العصرالراهن من جهة، وبين معطيات المادة التراثية ضمن الوعى ببنية درامية تركيبية يتواشج فيها التراث والحاضر لكى تكتسب هذه الحركية مشروعية الانطلاق نحو المستقبل. وقد قدم لنا مجموعة من النصوص التاريخية لمؤرخين معروفين من أمثال (الناصرى وابن خلدون وابن سعيد وابن إياس وغيرهم).

ولم يقف عند استقراء هذه النصوص التاريخية وإنما سعى إلى تفكيك مادتها انطلاقًا من منهجه التجريبى. وهكذا استطاع أن يقدم لنا رؤية تحليلية نقدية تتصل بمزالق كتابة التاريخ، فهذه الكتابة كثيرًا ما يحكمها التدليس، وتسوسها الدوغماتية. لذلك نجده يلح على احترام الصدق التاريخى حتى لا نسىء إلى الأحداث التاريخية بالتحريف والتشويه. ويدعو إلى تحرى الدقة فى ضبط تلك الأحداث مادام كثير ممن يدون ويؤرخ لا يعكس الحقيقة كما هى:

- ابن داوس: لن يكتب التاريخ. هذا التاريخ لا يكتبه إلا الكُتَّاب. والكُتَّاب يشترى كتبهم التُجّار، والتُجّار قتلوا أو عذبوا وأهينوا. وسوف ينتقمون منك، بأن يجعلوا الكُتَّاب يشهدون بك وبأفكارك.

- الحاكم: ما يقوله هو الصحيح. التاريخ سيشوهنى؛ لأن من يكتب التاريخ أعداء الحكام[٢٤١].

وكأن السيد حافظ يريد بذلك أن يذكرنا بأن التاريخ يمكن أن يكون مستهدفًا بالتشويه والتحريف. كما يمكن أن يكون سلاحًا أو سيفًا حادًا يحاكم به مجرمى عصره على نحو ما يظهر ذلك فى مسرحية «إشاعة».

وتفاديًا للانسياق وراء حكم معين، فقد اقترح المؤلف نهايتين مختلفتين. ففى النهاية الأولى : ظل وفيًا لمناصرة الحاكم بأمر الله. أما

---

(٢٤١) المسرحية، ص ٩٧.

فى الثانية : فوقع فى تناقض حينما اتهمه بسرقة أموال الشعب. وهذا أثر بشكل سلبى على تصاعد الحدث الدرامى، وتراجع نفسه. فلسنا ندرى سبب ذلك؛ أهو مجاراة لأحكام بعض المؤرخين من أمثال: (ابن إياس - المقريزى - شمس الدين الذهبى)؟ أم هو تحول تغريبى قصد من خلاله إلى إسقاط سياسى على عصرنا الحاضر؟ ويبدو لنا أن الاحتمال الثانى أقرب إلى الصواب. وإلى جانب ذلك، فإن وظيفة التغريب هنا لها دور إيجابى حيال المتلقى كى يحاكم الأحداث بحرية.

أما من الناحية الفنية، فقد استعان الكاتب ببعض الأدوات الملحمية، نحو تغريب الحوار والأحداث، كما لجأ إلى توظيف البقع الضوئية باعتبارها علامات ركحية، فضلاً عن كونها تساهم فى ربط العقدة المسرحية وخدمة الأبعاد الفكرية والأيديولوجية.

وخلاصة القول: إن السيد حافظ استطاع أن يعقد مجموعة من التقابلات الموضوعية عبر الربط بين التاريخى والواقعى ليجسد من خلالها مفارقات التاريخ المصرى. ومن ثم تكون الكتابة التاريخية مستمدة من الحاضر لاكتشاف مواقع الخلل، ومواطن العجز باعتبارها من أسباب الانهيار السياسى والاقتصادى، والانحلال الاجتماعى، ذلك بأن مهمة المسرح كما يقول «بيسكاتور»: لا تقتصر على استقراء الأحداث التاريخية؛ وإنما تتجاوز ذلك ليصبح التاريخ مجموعة من الدروس المعاصرة. فمن خلال صيرورته يمكن أن نخلخل معطياته السابقة، مادام المسرح ليس مرآة، ولكنه وسيلة تحويلية[٢٤٢].وخلاصة القول: إن التجريب فى مسرح السيد حافظ ساهم فى بلورة مجموعة من المفاهيم الجديدة والأساليب المبتكرة. فعلى المستوى الفكرى والأيديولوچى، استطاع أن يستوعب كثيرًا من القضايا المعاصرة ترتبط بهموم الإنسان وانشغالاته. وقد نجح فى تمثل السياسة ومواضيع العبث تمثلاً واعيًا، لا يتحول فيها الخطاب دروسًا سياسية تدغدغ العواطف، وتلقن أساليب

---

(٢٤٢) Pan roman du Théatre au 20 siècle p. 297.

الدعاية. فبغض النظر عن بعض وسائل التحريض التى تسربت إلى بعض الحوارات فى مسرحياته؛ ظلت كتاباته هادئة، يحكمها المنطق العقلى. كما أنه استطاع أن يستنبط جوهر العبث؛ إذ صب مضامينه فى قالب واقعى، ينفلت من التجريد العبثى ويتقاطع مع بنية التخطيط الفنى للمسرح الغربى.

أما فيما يتعلق بالتراث فى مسرحياته، فقد طوع مادته من منطلق نقدى وتاريخى يخضع لمقياس الانتفاء، وينبع من اختيار واعٍ. فالتراث عنده يتجاوز معطياته الموضوعية ليصير معطى ذاتيًا.

وإذا انتقلنا إلى الكتابة الكوميدية عنده فإنها تقفز على الكوميك باعتباره حالة أو سلوكًا ليجسد لنا مجموعة من المواقف تقتحم عنف السياسة، وتلقى بذاته فى انزلاقات الواقع، معتمدة فى ذلك على ظاهرة التمسرح المؤطرة بحركات اللعب المقنع.

وإذا انتقلنا إلى المستوى الفنى أو الجمالى. فإن التجريب عند المؤلف يخضع لمجموعة من الأدوات والوسائل المتعددة. وهو تجريب يرفد من منابع عدة، فينفلت من الذات ليجاور الآخر ويحاوره وفق تثقيف تجريبى مدروس. فضلاً عن ذلك فإن توظيف الأدوات السينوغرافية التركيبية ساهمت هى الأخرى فى إغناء الفضاء المسرحى وتعميق دلالاته.

وبذلك يبدو الخطاب فى مسرح السيد حافظ متميزًا بطابع تركيبى؛ إذ تتركب البنية الدرامية فتتصارع فيها مجموعة من الأنساق الفكرية والفلسفية، وتتحاور مع باقى بنيات الخطاب المسرحى ضمن توليف يراعى علاقة النص بالعرض.

فمن المؤكد أن مسرح السيد حافظ فضاء رحب استطاع أن يرسم إستراتيجيته من خلال تطويع فنيات كثيرة وتقنيات ملائمة قادرة على استيعاب مواضيع كثيرة. وهو مسرح «يمتلئ بالمضامين وهى مضامين ماضيها من مس لجوانب البناء الاجتماعى، وتلمس ركائز تكوينه الحضارية والأخلاقية. إلا أنها فى النهاية مضامين ذات صبغة إنسانية

عامة»[٢٤٣].

وقد تأكدت هذه النزعة عندما عالج قضايا عامة تتناول الحرية والعدالة الاجتماعية وإشكالية الصراع الحضارى وغيرها. «وهو ما يقدم للفنان تجربة حقيقية حية يمكن أن يصورها ويعبر عنها ويؤثر من خلالها على الآخرين حتى ولو كانوا غرباء عن هذه البيئة»[٢٤٤] وهذه الصفات تعكس أبعاد التجريب فى اختراق حدود المحلية، مادام هذه النظرة الشمولية للحياة تبرز طلقات مسرحه المدوية فى كل مكان من أجل توصيل أعماله؛ بواسطة «الكلمة الرغيف، الكلمة التطهر، الكلمة الشمول»[٢٤٥].

بيد أن هذا الرأى حمل بعض النقاد على أن يصفوا مسرح السيد حافظ بأنه يحمل فكرًا أكثر من الفن. غير أن المتمعن فى هذه الأعمال، سيثبت له تزاوج الفكر مع الفن وفاء لخصوصية التجريب المطعمة بأنفاس فنية غنية؛ «لأن التجريب بدون وعى فنى يصبح جموحًا طائشًا»[٢٤٦].

وتأسيسًا على ذلك، يبدو أن السيد حافظ أمسك بجوهر التجريب فى كونه يتجاوز زمن الواقع ليلاحق الزمن المسرحى؛ وهو زمن لا يتماهى مع الحياة، ولكنه يتجاوز الواقعى والتأريخى والمألوف ليعبر بالعلامات، ويصطاد الرموز قصد توليد المتخيل؛ كما سيتضح ذلك فى الفصل الموالى من هذا البحث.

---

(٢٤٣) السعيدى الورقى: تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر، دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية، ١٩٩٠، ص ٣٧٢.

(٢٤٤) إبراهيم عابدين: عالمية المسرح عند السيد حافظ، ورد المقال فى كتاب دراسات فى مسرح السيد حافظ ج١، ص ١٢٨.

(٢٤٥) فى حوار أجراه محمد جبريل مع السيد حافظ، مقدمة مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى ص ٢٧.

(٢٤٦) مصطفى عبد الغنى، المسرح المصرى فى السبعينيات سبق التعريف به، ص ٦٤.

الفصل الثانى

الأبعاد الفنية والجمالية فى مسرح السيد حافظ

إن الفن ينساب نهرًا متدفقًا من السيول لا تحده مضايق أو جسور. ولكى يستمر الصبيب، علينا أم نمده بقنوات كثيرة، نغذيه بروافد متنوعة، تبعث فيه حركة الحياة المستمرة دون انقطاع.

وقدرة الفنان على تحلية مياه فنه، تجعله دائم التطلع إلى تصفية هذه المياه بإمدادات فنية وجمالية جديدة لا تعكر صفوها. فأمام المسرح عوالم كثيرة لا تحدها جزر، ما على الفنان إلا أن يسافر فيها ويكتشف سر رحلته الموغلة دون جواز.

ولا نشك فى أن السيد حافظ قد تخلف عن هذا الموعد؛ لأنه سار يبحث عن الشطآن والأدغال البعيدة. غير أن مركبته الفنية لم تكن بدون دليل أو مرشد.

وقد تزود بتوجيهات عدد كبير من الاتجاهات والمدارس. وراح يقتنص مناهجها، بعد أن تمكن من هضم قديمها، واصطياد كل جديد. فهو الذى يقول: «عرفت الصمت لونى والضوء رجمى والمخاطر زاد فى وسب المجوفين صبيحة البحث لى... أهضم القديم، أتجشأ الحديث.. أتقيأ معنى الأمس حين يولد اليوم»[١]. وبالفعل كان الإيذان بعهد جديد قد

(١) السيد حافظ: مقدمة مسرحية: «الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء»، ورد المقال فى كتاب السيد حافظ: مسرح الطفل فى الكويت. سبق التعريف به. ص٩٥.

انبثق مع فجر مسرح كاتينا، خرجت معها صرخة مولود قتل الصمت الساكن فيه، وقطع صلته بالمخاض العسير الذى كان يتخبط فيه، تعبيرًا عن رفض الواقع المرير، وإعلانًا لميلاد بشير جديد اسمه التجريب. لم تكن الصرخة حيادية، ولكنها كانت مواكبة لمضامين الساعة، ومعززة بوسائل مغايرة، بهدف «سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دومًا، المتغيرة أبدًا. والتى تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود، وعن الانحصار فى أية قوالب محددة. فالقالب قيد، والحياة تدفق عارم يستعصى على التكبيل»[٢].

وعليه فإن التجريب بناء معمارى، يسير فيه الفكرى بمحاذاة مع الجمالى. فهو لا يغيب ذلك «التلازم بين الشكل والمضمون فى المسرح، والذى يتحدد فى هذه النقطة بالذات، فلا يمكن لشكل ما من أشكاله، إلا أن يؤكد المضمون الخاص به الذى انبثق عنه. وعلى هذا فإن الشكل الفنى مظهر اجتماعى وانعكاس لصراع سياسى وتعبير عن واقع اقتصادى[٣].

وإذا كانت مرحلة السبعينيات قد أنجبت كوكبة من المسرحيين طغت على كتاباتهم المواضيع السياسية التى فرضتها تلك الفترة، فإن السيد حافظ لم يغب المهمة المزدوجة للمسرح المتمثلة فى الاهتمام بالمضمون والشكل معًا.

وهذا ما سنحاول إضاءته بعد التعرض لأهم المكونات الجمالية التى تؤسس النص المسرحى عنده.

- الحدث :

يعتبر الحدث من البنيات الأساسية فى مكونات العمل الدرامى. فبمقتضاه يتحدد الإطار العام للنص. ويتميز الحدث فى المسرحية عن

---

(٢) صبرى حافظ: «التجريب والمسرح: دراسات ومشاهدات فى المسرح الإنجليزى المعاصر». الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤. ص ٧.

(٣) فرحان بلبل: المؤلف العربى وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية. الحياة المسرحية. ع: ٢. خريف ١٩٧٧. ص: ١٢٢.

العمل الروائى؛ فى كون الأول يبتعد عن السرد ليقوم مقامه الحوار والصراع الدرامى، إذ يساهم هذان العُنصران فى تركيب الحدث.

فقد أخلص المسرح الأرسطى لوحدة الفعل أو الحدث دون الإخلال بترابطه العضوى، وفق القاعدة الأرسطية التى ترى من الضرورى أن تكون المسرحية ذات أسطورة (حبكة) بسيطة لا مزدوجة»[٤]. ومن خلالها ترتسم لنا حدود الدراما الإغريقية التى تحتفظ على البناء التعقيبى وتنتظمه بنية حكائية بسيطة تشكل فى الأخير وحدة عضوية متماسكة الأجزاء، لا تشقى عن وحدة الموضوع الرئيسة.

وعلى عكس هذا الطابع التسلسلى الذى أخذت به القاعدة الأرسطية. فإن المبادئ الجديدة للدراما الحديثة، أخذت تتلاعب بالبناء المنطقى لتوالى الأحداث. وقد يخطئ من يظن «أن المسرحية قديمة أو طليعية لابد أن تحتوى على الوحدة العضوية. التى تجعل منها عملاً فنيًا متكاملاً فإذا سقطت هذه الوحدة سقط من العمل الفنى أهم عنصر من عناصره»[٥].

فعلى العكس من ذلك، فكلما اقتربت المسرحية من الإدهاش القائم على عنصر الإغراب والمفاجأة، إلا وتحقق البعد الجمالى البعيد عن التبسيط.

وكان السيد حافظ من الشغوفين بهذا الحس المغاير فى طريقة الكتابة؛ «فالحدث فى مسرحه موجود، ولكنه حدث ممهور بالغرابة. وهو غالبًا ما يكون ساكنًا قائمًا على الانتظار والترقب والترصد. وإذا تحرك هذا الحدث، فإنه لا يتحرك فى خط مستقيم يصعد إلى أعلى، فقد يبدأ من الخلف أو قد يعود إلى الخلف بشكل سينمائى (فلاش باك). هذا الحدث يبدأ متأزمًا ربما لأن الانفراج نوع من التفاؤل الكاذب، وعليه

---

(٤) مسرحية: «بنات تراخيس». تأليف سوفوكليس. ترجمة وتقديم: د. أحمد عثمان. مراجعة محمد حمدى إبراهيم. عن سلسلة: المسرح العالمى (الكويت) يونيو ١٩٩٠. عدد ٢٤٩. ص:١٨.

(٥) جلال العشرى: «المسرح أبو الفنون». دار النهضة العربية. القاهرة. ط١. ١٩٧١. ص: ٥٥.

فلا مجال للتمويه على النفس والكذب على الجمهور والقراء»[٦].

وترتبط هذه الطريقة فى تقديم الأحداث بالنزعة التجريبية عند السيد حافظ. سواء من حيث طريقة عرض الأحداث، حيث تظهر جوانب التغريب واضحة فيها، أم من حيث البناء العام حيث يسقط مبدأ السببية.

وبفضل هذه التقنيات الجديدة، تلوح مؤشرات تخالف معاصرى السيد حافظ ممن استنفدت أعمالهم قضايا سياسية ترتبط على الخصوص بموضوع النكسة، وتتصل فنيًا بأصول الدراما الأرسطية. ولنا فى ذلك مجموعة من الأمثلة التى توضح كيف أن الحدث عند المؤلف يتميز بطابع تركيبى.

ففى مجموعته «الأشجار تحنى أحيانًا». تظهر الأحداث مركبة من خلال فكرة محاكمة أسباب هزيمة حزيران. والمسرحية تحاكم أوضاعًا تتحكم فيها مجموعة من المواقف السلبية التى مازالت عدواها مستمرة، الشىء الذى لا يسمح بقيام بديل حقيقى، إلا أن حلم الفرسان سرعان ما تحول إلى خيط دخان سابح فى السماء:

- الفارس (يقف على رأسه) لا تحدثنى عن الضوء بل حدثنى عن السيف الذهبى هناك واقفًا ناصعًا.

- فارس : أحدثه عن الضوء يحدثنى عن السيف.

- فارس١ : لنخرج من هذا القصر ولنجلس على الشاطئ المسكون.

- فارس٢ : ما يروعنى هو الرسكون، سكون الموج، سكون البحر، سكون الناس.

- فارس٣: (يتحرك إلى اليسار فى شبه دائرة) السكون والمقابر الممتدة على الطرق.

- فارس١ : (يتحرك إلى اليمين فى نصف دائرة ليغلقها) والمشانق الملتمة بالخوف المطعونة بالليل العنيد.

---

(٦) عبدالكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس». مرجع سبق ذكره. ص: ٨٥ - ٨٦.

- فارس٣: (يهبط إلى قلب منتصف المسرح) والصلبان المفزوعة فى أحضان الشمس تسأل عن صلاح الدين الأيوبى.
- فارس٢: والمستنقعات المفقودة الأسماك.
- فارس١: والأسماك الغارقة فى الألوان(٧).

وبهذا تغرق أجسادنا فى بحار الخوف حينًا، والتردد حينًا آخر، فتطفو أحلامنا مغتسلة بالموت والهزيمة.

تتداخل أحداث الماضى بالحاضر، وتنمو أخطاء الماضى لتورق أشجار واقع يتواصل فيه الخوف والصمت، فتثمر فى النهاية زهورًا ذابلة لمستقبل مازالت عواقبه مجهولة.

شاب٥: فى داخلى تنمو شجيرات الصمت والأكفان والمساحات البيضاء والإنسان فى مدينتنا ثقب جان أسمر مبتسم بلهاء. والشوارع فراش للهو الدائم. زرقاء اليمامة فوق الصحراء والامتداد والمستقبل تمهل يا لسانى تمهل(٨).

ووفق هذا الامتداد الزمنى، يتحدد هذا التداخل، وتتضايق نقطة البداية مع النهاية. وهذه السمة الفنية فى بناء الأحداث هى التى تحقق البعد الدائرى. ويمكن أن نلخص سير الأحداث فى هذه المجموعة المسرحية فى قضية الرجل الذى لم يسافر بعد أن أدرك صعوبة المسالك وترك الطريق:

(الطفل لم يولد بعد كى يواصل المسير وانتهت بعملاق شائب قرر أن يؤجل هو الآخر وليمته ليوم آخر(٩).

ولقد كان المؤلف مصيبًا فى اختياره استعمل مصطلح «التصريح» بدل الفصل؛ لأن التصريح يقترن بالمصارحة والمكاشفة. فى حين أن الفصل قد يحيل على تغيير المواقف أو الأحداث، وهذا ما نظفر به؛ أو لا يتوفر

---

(٧) السيد حافظ: مسرحية: «تكاثف الفئالة على الخلق موتًا». ص: ١٧٣ - ١٧٤.
(٨) السيد حافظ: المرجع نفسه. ص: ١٦٧.
(٩) السيد حافظ: مسرحية: «الأشجار تنحنى أحيانًا». ص: ٢٧٨.

فى مجتمعنا عمليًا.

فضلاً عن ذلك، تبرز لنا النوايا الجديدة للسيد حافظ فى طريقة تقديم الأحداث. ويبقى الغرض الرئيسى هو إبراز مواقف شخصياته، وصراعاتها النفسية والاجتماعية من أجل إثبات ذواته بدلاً من التكيز على المستوى الحكائى أو السردى الذى كان من أولويات الدراما الأرسطية.

فبدلاً من أن تبرز المشاهد سير الأحداث، يعهد السيد حافظ إلى شخصياته للقيام بهذه المهمة.

علاوة على هذا التجديد فى عرض الأحداث، توضح لنا أمثلة أخرى لم يلتزم فيها المؤلف بالخط التصاعدى للأحداث. كما نجدُ فى مسرحيته «رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة»(١٠). فهذا العمل يتحدث عن موضوع «الفرقة العربية» من خلال رحلة يقوم بها «أحمد»، أو «عبدالمطيع» إلى الدولتين: الشرقية والغربية.

وقد يبدو ظاهريًا أن هذه المسرحية تسير وفق بناء تعاقبى للحدث. إلا أن تداخل الأحداث وتشابه وقائعها من تحديد نقطة البداية أو النهاية. وقد استطاع السيد حافظ أن يحافظ على البناء العام للمسرحية دون الإخلال بمعمار النص. وهذا ما يصوره أحد المشاهد فى الفصل الأول، حيث ينقلنا المؤلف عبر لقطة ذكية من الفضاء الداخلى.

وعليه، يصور السيد حافظ من خلال «ابن بسبوسة» حدثًا بسيطًا تشابكت فيه سلسلة من الأحداث. وفى واقع الأمر أن «ابن بسبوسة» ما هو إلا جزء لحقيقة أمة بأكملها أرادت أن تعيش على الفرقة والصراع. وبهذا يتوجه هذا العمل إلى النقد السياسى من خلال مشكل مفتعل، يسمى بداء التأشيرة.

أما فى مسرحية «حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله»، فتتجسد لنا صور عديدة شهدها العصر الفاطمى على عهد «الحاكم

---

(١٠) السيد حافظ: مسرحية «رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة». السابق التعريف به.

بأمر الله». ففى حياة هذه الشخصية يتداخل السياسى والاجتماعى. وقد أظهر لنا المؤلف سلسلة من الأحداث الطارئة فى عهد «الحاكم»، وما أحاط بها من ملابسات وشهادات أوردتها مصادر التاريخ فى حق السلطان. وهى شهادات كادت تجمع على الطعن فى سيرة الحاكم.

غير أن السيد حافظ حاد عن مثل هذه الآراء، وقدم موقفًا مخالفًا لها، وأشاد بأعمال الحاكم. ولم تكن نية السيد حافظ تسليط الضوء على التاريخ فحسب، بالعودة إلى مصادره قصد تسجيل الحدث، بل كان هدفه هو إيجاد التوازن السياسى والاجتماعى والاقتصادى للعصر الراهن من أجل تجديد تلك الصورة فى زمن فساد العقيدة وغياب الضمير الوطنى، والنضج السياسى. وبهذا استطاع أن يقدم لنا مجموعة من الوثائق التاريخية، والسجلات الحيَّة، بدلاً من سرد الأحداث كما تحرص على ذلك مقتضيات الكتابة الكلاسيكية.

ومن ثم، فقد استوجبت ضرورة التجريب فى هذا النص تحويل الكتابة من نمط التسجيل التاريخى إلى تعميق الوعى الأيديولوجى لمتطلبات العصر الراهن.

غير أن ثمة نقطة سليمة يمكن قانون أن نسجلها على هذا العمل، وهى تناقض المؤلف فى تقويم حكم السلطان حينما تحول من مناصر إلى مهاجم لسيرة السلطان. وقد خلف هذا التحول نوعًا من الارتباك والتراجع فى حدة الصراع الدرامى.

وبغض النظر عن هذه السقطات التاريخية، والفجوات الفنية فقد كان لها جانب إيجابى فى ورود عنصر المفاجأة.

وإذا انتقلنا إلى مسرحيته «إشاعة»[11]، فسنلاحظ أن أحداثها قامت على المزاوجة بين مرجعتين تشتركان فى رسم الإشاعة: أولاهما: ملابسات العلاقة الجنسية المشبوهة بين الدكتور «مصباح الزمان» والطالبة الجامعية الفتاة، والثانية: تتصل بتاريخ مصر وما لحقها من زيف.

---

(١١) السيد حافظ: مسرحية: إشاعة سبق ذكر المرجع.

وقدم لنا المؤلف مجموعة من الأحداث التى لها علاقة بتاريخ مصر على الطريق الملحمية المعروفة، إذ عمد إلى النقد الاجتماعى والسياسى كما هو واضح فى هذا المثال:

- الرجل المهم ما أنت عايزهم يعيدوا كتابة ثورة ١٩١٩، وبعدين ثورة ١٩٥٢، وبعدين صورة ١٥ مايو ١٩٧١ وبعدين ثورة إيه.

مصباح الزمان: «ياريت الشباب يقدر يعيد كتابة تاريخ بلاده»(١٢).

وقد استطاع السيد حافظ من خلال هذه النماذج التاريخية أن يكشف لنا مجموعة من المفارقات الغريبة فى التاريخ المصرى. ولأن هذا التاريخ مازالت حقائقه مجهولة، بل وملفقة فى بعض الأحيان، فإنه عمد إلى إعادة كتابته من جديد كما يلح على ذلك الدكتور «مصباح الزمان».

وعليه، فقد تمكن السيد حافظ أن يُقيم نوعًا من التوافق بين حدث بسيط شخصه الدكتور «مصباح الزمان»: عنوان التضحية والمبادئ الشريف، وخلفه الصالح «الطالبة الجامعية» وهى تمثل جيل الغد الطموح من جهة؛ وأحداث متصارعة يحكمها التعتيم، ويستتر وراءها مجموعة من الأجسام الطفيلية. وهى تنخر جسد المجتمع المصرى (أبو الكلام - فهمان - الرجل المهم). فى حين يشكل «مصباح الزمان» الوجه النقيض لهذه الشخصيات، بحيث يرفض أن يداس الشرف، وتباع الوطنية مقابل الحصول على تكريم أو تشريف كما يقول الدكتور: «مفيش حد بيحب بلده يستنى الثمن واللى خانوا واللى باعوا ياما»(١٣).

من هنا يتضح أن المؤلف سعى إلى توظيف الحدث البسيط ليقدم من خلاله قضايا متعددة تهمُّ المجتمع العربى عامة، أى أنه اعتمد تقنية تجريبية تتمثل فى عملية بناء الحدث المسرحى من داخل النص نفسه كما هو واضح فى هذا العمل المسرحى.

ونفس الكلام ينطبق على مسرحية «معزوفة للعدل الغائب». ففى هذا

---

(١٢) السيد حافظ: المصدر نفسه ص: ١٧.

(١٣) السيد حافظ: نفسه. ص: ٥٠ - ٥١.

العمل يقدم المؤلف مجموعة من الأحداث العالمية. ومن خلالها عالج فكرة العدالة الاجتماعية. والفن والديمقراطية. والنص ينطلق من حدث التشويش على الفنانين والمبدعين الذين يستطيعون فهم ما يجرى فى العالم حتى يتمكنوا من إدراك مهمتهم الحقيقة. وتحدد الإشارة الركحية فى بداية المسرحية صورة ضمنية لتمزق العالم، حيث يظهر «الخطاط» وهو يرسم لوحته الفنية، فما يكاد ينتهى من عمله حتى يمزقها. وهكذا تتكرر العملية حتى تنتهى بنفس النتيجة، وكأن المؤلف يستغل ضمنيًا «أسطورة سيزيف» دون الإشارة إلى ذلك وهى صورة بلا شك تصور تمزق العالم العربى، وانهيار القيم ككل بمشكل كاريكاتورى موغل فى الرمزية.

- الفتاة: (للفتى) كلمات النزيف الأبدية مقطوعة اليدين.. مغروسة فى الجزائر أصوات القتلى، وعلى جبال اليمن، وعلى أسواق بغداد. الرفض (يكتب) الخطاط إننى أحب إيزادورا وأتمرد.
- الفتى: القاهرة أرملة، أرملة دمشق، أرملة بغداد، الكعبة عيون الأرامل (دقيقتان بطولة الخطاط) ينظر إلى الجمهور يكتب: «هيتلر مازال يتقدم (يمحو اللافتة) يكتب إسرائيل تسجن مليون فلسطينى.. يمحوها يكتب أمريكا تمحو بغداد موسكو تنهار على سندوتشات البيتزا.. الأمم المتحدة تشرب بماء العرب فى فنجان القهوة..[١٤].

وبهذا يتضح أن للسيد حافظ عمل فى هذا العمل المركز إلى تصوير هموم فنان تنشطر أفكاره فى خريطة عالمنا الرهيب. وتظهر لنا هذه المسرحية القصيرة أو ذات الفصل الواحد تجريب المبدع الكتابة بأسلوب قريب من كتابة التلغراف فى إثبات الحدث نظرًا لإيجازه ودقته، إلا أنه يجيب عن الشىء الكثير، ويحيل على دلالات عديدة.

ومن جهة أخرى، لم يكن السيد حافظ بعيدًا عن مشاكل المرأة وهى

(١٤) السيد حافظ: مسرحية «معزوفة للعدل الغائب». سبق التعريف بها. ص: ٢٣٥.

تتعرض لمختلف أشكال الظلم والعدوان. فهى تعانى أزمات داخلية عدة، فضلاً عن الضغوط التى تؤثر على نفسيتها وشخصيتها. وهذا يرسمه المؤلف من خلال مسرحيتى «العزف فى الظهيرة»، و«امرأتان»[١٥]. ففيهما تتربص بالمرأة خيبة أمل شديدة وإحباط داخلى مدمر. وبهذا يحل الصراع النفسى محل الحدث حيث تصبح أحداث المسرحية مجرد وسيط يبشر بنوع جديد من تجويب المسرح النفسى إذ صح هذا التعبير.

وعلى نفس نهج الدراميين الغربيين العبثيين فى الكتابة، يصور لنا السيد عملية اغتراب بطله «أحمد» فى مسرحيته «إجازة بابا»[١٦] مما يجرى حوله فى هذا العالم. وهى دراما فردية تجسد أقصى مظاهر العبث للإنسان فى هذا العصر.

وقد استطاع السيد حافظ أن يغلف عمله هذا بجو فنتازى لا يهتم بالحدث فى حد ذاته؛ بل يتعداه إلى سبر أغوار النفس البشرية من منطلق رمزى.

وكتنويعة أخرى تختلف عن أصحاب العبث، فإنه يفسر الواقع من منطلق منطقى محض لا من تفسير وجودى ميتافيزيقى.

ويظل القاسم المشترك فى مسرحيات هذه المجموعة «إشاعة»، هو احترام الكاتب لانتظام الأحداث أو بالأحرى الحدث الدرامى الواحد، لأنها جميعها تصب فى هموم اجتماعية خالصة. وفيها استطاع السيد حافظ أن يعكس الجو النفسى لخوالج الإنسان وصراعاته الداخلية.

أما فى عملية، «حكاية الفلاح عبدالمطيع» و«ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى»، فقد توسل المبدع فى عرض أحداثهما بعنصرى التراث والتاريخ العربيين والإسلامى. فأحداث «حكاية الفلاح» تعود إلى العصر المملوكى، بينما تنطلق مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر» من التراث

---

(١٥) السيد حافظ: المصدر نفسه. ص: ٢٢٦ - ٢٢٧.

(١٦) السيد حافظ: مسرحيتا: «العزف فى الظهيرة» و«امرأتان» وردتا ضمن مجموعته إشاعة التعريف بهما.

الإسلامى»[١٧].

وما يمكن استنتاجه من هذين العملين، أنهما يتوسلان بالتاريخ لفهم الحاضر بهدف إعادة التوازن لحياتنا المعاصرة. وعليه، فإن تجريب التراث، يعتبر وسيلة لتفسير الواقع. وإزالة مكامن الخلل فيه.

ومن ملامح التجريب الأخرى فى هذين العملين: إنهما يشتركان فى الحفاظ على وتيرة التدرج فى عرض الأحداث. إلا أنهما يتميزان بخاصية تختلف عن مفهوم السببية - كما هو عند أرسطو -، وذلك بأن هذا الجانب تحول لصالح تقنية أخرى هى التغريب «البريختى». ففى عمله الأول وردت حكاية الفلاح على شكل قصة امتزج فيها المضحك بالمفجع، وارتسمت فيها ا لصور الكاريكاتورية بشكل التغريب؛ كقرار عبدالمطيع بطلاء كل بيته باللون الأسود، بما فى ذلك حماره:

- عبدالمطيع: «الصبغة السوداء مهند، بثينة، صبغة سوداء

ادهن لى البيت اصبغ لى الملابس، الجدران، الشجر، منزل فاطمة، الحمار حتى الحمار أدهنه أسود يا مهند وأزوجك بثينة فى الحال»[١٨].

وبهذا صار «عبدالمطيع» شخصية معارضة دون إرادتها أو حتى التفكير فى أن تكون كذلك. فقد ظل دائمًا الوجه الآخر للسلطة الحامل لقميص آخر غير الذى يرتديه مختلف الناس. فحينما فرح هؤلاء بشفاء السلطان، ظل على حاله حاملاً للون الأسود، راكبًا على همومه دون وعى مسبق بفعل المعارضة. وبهذا استطاع السيد حافظ أن يعكس لنا تغريب هذا الحدث بشكل تلقائى وعفوى.

وفى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى»، يتبع نفس المنوال. فالبؤر الثلاث فى النص: (التفسير - الإدراك - الموقف) تترابط فيما بينها ترابطًا اتصاليًا. إلا أن المؤلف كسر هذه العلاقة من خلال موت «أبى ذر» فى البؤرة الأولى، واستعادته للحياة فى البؤرة الأخيرة إيذانًا

---

(١٧) السيد حافظ: مسرحية وردت فى مجموعة إشاعة.

(١٨) السيد حافظ: مسرحية: «حكاية الفلاح عبدالمطيع». ص: ٤٦.

بالبعث وبصحوة ضمير الشعب، ففى المثال الأول نجد:

الكورس:

يا «أبا ذر» تموت غريبًا. هل تموت غريبًا يا «أبا ذر»؟

(بقعة ضوء على امرأة تجلس بجوار أبى ذر الغفارى «الذى يبدو عليه أنه فى الحشرجة الأخيرة»[19].

وفى المثال الآخر نجد:

- الكورس: لا يا «أبا ذر» لم يمت إنه حى بينكم، أبو ذر «بينكم أيهـــا الناس»[20].

وقد مكن هذا التغريب فى الأحداث من إحداث نوع من التباعد بين الحقيقة والواقع. والهدف من وراء هذا هو زعزعة كيان المتلقى، وإرغامه على التساؤل قصد تفسير هذه الحادثة الفريدة. وهى حادثة سبق فيها الاختفاء صفة الظهور، «لأن الاختفاء الذى يأتى بعد الظهور قد يفيد معنى الموت الحقيقى، فى حين أن المسرحية تفيد معنى استمرار أبى ذر»[21].

والغرض من ذلك هو مواجهة المتلقى بنوع من المباغتة التى قد تدفعه إلى تقبل حقيقة هذا الحلم على أنه واقع ومعقول.

ومن النماذج الأخرى التى ساهمت فى عنصر التغريب، نجد حدث الحلم فى «العزف فى الظهيرة». ففى هذه المسرحية وظف هذا العنصر لتأكيد طابع الغرابة على شخصية «صبرية» بعد حدث الاستيلاء على منزلها - كما سبقت الإشارة -.

كما عمد السيد حافظ إلى تغريب أحداث التاريخ بما يلائم تصوره. وعمل تبعًا لذلك على إعادة كتابة التاريخ بهدف وضع المتلقى أمام

---

(١٩) السيد حافظ: مسرحية: «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى» ص: ١٤.

(٢٠) نفسه ص: ٩٩ - ١٠٠.

(٢١) د. مصطفى رمضانى: «جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». سبق التعريف بهذا المرجع. ص: ١٨٧.

حقائق جديدة لم يكن يتوقعها سابقًا، كما هو الحال فى مسرحية «إشاعة»، أو على نحو ما نجده فى مسرحية الحاكم بأمر الله».

والتغريب يعد مؤشرًا إيجابيًا فى التعامل مع المرسل إليه، حتى يتحقق فعل الإدهاش، ويزول التطهير؛ لأن «تغريب حادثة ما أوشخصية ما، يعنى وببساطة نزع البدهى والمعروف والواضح عن هذه الحادثة، أو الشخصية، وبالتالى إثارة الاندهاش والفضول حولها»(٢٢).

وعلى مستوى آخر، يقترن التجريب عند السيد حافظ فى طريقة عرض الأحداث بمؤشرات جديدة تختلف جذريًا عن المسرح الأرسطى. فقد ظل هذا المسرح حريصًا فى بناء الحكاية على وحدة الحدث وترابط فصول النص المسرحى.

ويمكن أن نحدد هذه الاختلافات فى مسرح السيد حافظ من خلال مظهرين؛ يتعلق الأول: بالاستغناء عن الشكل الأرسطى وذلك بتقسيم مسرحياته إلى فصلين، كما نجد ذلك فى مسرحيات «رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة» و«حكاية الفلاح عبدالمطيع». وتبلغ ثورة المبدع ذروتها على النماذج السابقة، حينما تتحول الفصول إلى عدد كبير من التصريحات المختلفة، كما تحدده مجموعته المسرحية: «الأشجار تتحنى أحيانًا». وتقوم البؤرة بديلاً عن الفصل للكشف عن مستوى التوتر فى إبراز حدة الحدث.

وأما المظهر الثانى: فيقترن بتقاطع الحدث وتراجع تنامى الأحداث بشكل متصاعد. فالسيد حافظ يلجأ إلى حيل أخرى؛ سواء عن طريق تقنية «الفلاش باك»، أم عن طريق مكونات أخرى تؤدى وظيفة التغريب كالموسيقى والغناء أو الرقص) مثلاً.

كما يشتد عود هذه المكونات (المسعية والبصرية والحركية) بالإضافة إلى العناصر السينوغرافية الأخرى (كالديكور مثلاً) التى تساهم كلها فى بناء الأحداث.

---

(٢٢) قيس الزبيدى: «مسرح التغير». دار ابن رشد - بيرت - ١٩٧٨. ص: ١٩٢.

وخلاصة القول: فإن السيد حافظ استطاع أن يؤسس كتابة مغايرة تستند على التجريب فى عرض الأحداث مخالفًا بذلك آثار كُتَّاب الدراما التقليدية الذين كانوا ينزعون فى الغالب إلى مبدأ السببية فى تدرج الأحداث وتسلسلها المنطقى القائم على نقطة البداية، مرورًا بالعقدة حتى الوصول إلى النهاية.

وفضلاً عن ذلك، فإن تخلى السيد حافظ عن الموضوع الواحد يعد سمة فنية وموضوعية بارزة تجعله يتميز عن الكُتَّاب الكلاسيكيين. باستثناء بعض المسرحيات الخاضعة لهذا الجانب؛ من مثل «امرأتان»، «العزف فى الظهيرة»، فإن باقى أعماله تخالف هذه القاعدة. ويمكن أن نفسر هذه الطريقة بتداخل مراحل الحياة وتفاعلات أحداثها. وبتعبير آخر، فإن الحياة لا تخضع للبساطة، بل إنها تركيب يمتزج فيه السياسى بالاجتماعى والاقتصادى.

ولإعطاء حركية الأحداث ودينامية تركيبية، فقد لجأ السيد حافظ إلى طريقة التغريب البريختى لدفع المتلقى إلى المناقشة والمساهمة فى تركيب الحدث.

وبهذا استطاع أن يبنى أحداثًا متداخلة تعود بنا إلى الخلف حينًا، وتسير نحو الأمام انسجامًا مع نمطية الزمن المتداخل كما سنرى فى كيفية تعامله مع خاصية الزمن.

- الزمن :

لم يعد فى تصور الدراما الحديثة القبول بالتتابع الكرونولوجى للزمن. وبما أن الماضى لا ينفصل عن الحاضر، فإن عنصر الاستمرار يظل ملازمًا لرصد العلاقة بينهما. لهذا يظل مفهوم الدراما باعتبارها تجربة معرفية أساسية لحياة الإنسان تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية «وبين عالم الواقع. وعالم الاحتمال مفهومًا عائمًا ودائمًا، يرتبط بطبيعة نشأة الدراما من الحاجة الإنسانية التى تلبيه،

وهى الحاجة إلى المعرفة»[٢٣].

وعليه، تبقى علاقة الماضى بالحاضر أمرًا ضروريًا، لاستشراف المحتمل. وفى هذا التمازج بين الأزمنة، مما يجعل من الدراما الحديثة تتجه نحو اللازمن، وهو ما تعكسه بعض مسرحيات السيد حافظ. ففى «طفل وقوع وقزح» يتحدد الزمن بالصيغة الموالية: «الحضارة طفل فى القرن العشرين»[٢٤]. وفى مسرحية «تعثر الفارغات فى درب الحقيقة»، نجد: (الزمان: صباح الذباب، ظهيرة الكلاب، مساء الاندماج، بالإضافة إلى العراء»[٢٥].

وفى سياق هذا التجريد الغريب يبرز مفهوم الزمن مقرونًا بموقف يحدد حياتنا ككل. ففيه تصبح النكسة جزءًا من هذه الحياة فى تاريخ الأمة العربية، تضافرت على وقوعها أسبابًا ترتد إلى الماضى، وتتصل بالحاضر.

وعلى الرغم من أن زمن كتابة المجموعة المسرحية: «الأشجار تتحنى أحيانًا» يقع بين ١٩٦٧ - ١٩٧٢م، فهى تتساءل عن المستقبل الذى لازال مجهولاً.

وفى أعمال السيد حافظ تغيب سلطة الزمن المحدد. ويصبح التاريخ غير محدد بدقة تاريخية، هذا بالرغم من أن المؤلف يعتمد فى كثير من نصوصه على زمن الماضى، حيث يؤرخ للتاريخ العربى والإسلامى، فيما يعرف بـ «التحيين» Actualisation. نجد أن المؤلف اعتمده فى كثير من أعماله: كما فى مسرحية «حكاية الفلاح عبد المطيع»، حيث تعود بنا إلى العصر المملوكى.

وفى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى» يذكرنا المؤلف

---

(٢٣) د. نهاد صليحة: «المسرح بين الفن والحياة والفكر». الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. الطبعة الأولى. ١٩٨٦. ص: ١٧.

(٢٤) السيد حافظ: مسرحية: «طفل وقوع وقزح»: ص: ٦٠.

(٢٥) السيد حافظ: مسرحية: «تعثر الفارغات فى درب الحقيقة. ص: ٢٢٣.

بشخصية إسلامية عايشت مرحلة الرسالة المحمدية. ومن جانب آخر عاد بنا إلى تاريخ الدولة الفاطمية فى مسرحيته «الحاكم بأمر الله». ولم يكن هدف الكاتب التأريخ لهذه الأزمنة التاريخية، وإنما كان يسعى بالأساس إلى إضاءة جوانب تتصل بعصرنا الحاضر. وعلى العموم فإن السيد حافظ كان يرمى بهذا التحوير الزمنى إلى «تأريخ الماضى للزمان الحاضر»[٢٦].

فالشخصيات التراثية التى نبتت بذرتها فى الماضى، ليست بريئة من الرؤيا المعاصرة؛ لأن مثل هذه الشخصيات «لا تستمد وجودها الآنى فى المسرح إلا بمدى استثمارها. ومما لا شك فيه، أن شخصيات الماضى تمثل أفعال العصر وحركيته»[٢٧].

ولتحطيم الزمن المتتابع، يستعين المؤلف بما يعرف بالاسترجاع: «الفلاش باك»، كما هو مبثوث فى مسرحية: «إشاعة» التى يستعيد فيها الدكتور «مصباح الزمان» أحداث الثورة المصرية لسنة ١٩١٩ وما تلاها من وقائع وثورات.

وباستثناء مسرحية «والله زمان يا مصر»[٢٨] التى استعاد فيها المؤلف بعض من أحداث حرب أكتوبر ١٩٧٣، حيث التزم بوحدة زمنية معروفة، فإن الزمن فى جل مسرحياته يظل مفتوحًا، ولا يعرف نهاية حقيقية. وهذا الأمر مقصود من الكاتب: لأنه يسعى إلى جعل هذه الوحدة تمتاز بتركيبات حدثية، تزاوج بين زمن الكتابة المنفتح، وزمن العرض المتوقع تنفيذه من لدُن المخرج. ولا ننسى دور حركات الممثل فى تشكيل هذا الزمن عن طريق «حركاته الفيزيائية (الجسدية) والديالكتيك السوسيوثقافى»[٢٩].

وصفوة القول: إن الزمن فى مسرح السيد حافظ متعدد فى وجوهه

---

(٢٦) Anne Ubersfeld: "Lire le Théâtre". Editions Sociales: Paris 1987. p: 219.

(٢٧) Jean Pierre Rungaart: "Lire Le Théâtre Conteremporaine": ED. DUUOD. Paris 1993. p: 28.

(٢٨) السيد حافظ: مسرحية: «والله زمان يا مصر» ضمن مجموعته المسرحية «إشاعة».

(٢٩) Anne Ubersfeld: "Lire le Théâtre". p. 212.

التجريبية. إنه زمن مستمر ومتقطع فى نفس الوقت، لا يخضع فى معظم أحيانه لانتظام عقارب الساعة. وعليه يصبح زمنًا كاسرًا للحظته، منتجًا لأزمنة متصارعة.

كما أنه زمن مجهول المستقبل حينما يتيه أفراده فى لغز حياتهم كما تحدده مسرحيات إشاعة»، «إجازة بابا»، و«امرأتان» على سبيل المثال. فهو زمن يتميز بالقلق الإنسانى والوجودى. فضلاً عن ذلك فإنه زمن مرجعى يتكئ على التاريخ والتراث الإنسانيين. كما يستند على مكونات الخطاب المسرحى ذات الأبعاد الرمزية والدلالية كالمأثورات أو الحكم، وتحوير الأسطورة فى إضاءة الزمن.

ولم يغب عن السيد حافظ دور المستوى السينوغرافى فى إقامة أزمنة أخرى تنتجها عملية التمسرح. وتفجرها لغة الجسد. لهذا نجده يستغل مكونات أخرى كالإضاءة فى تحديد الزمن.

إلا أن الحديث عن الزمن يفرض الانتقال إلى المكان لمعرفة علاقة الفضاءين.

- المكان :

وهو فضاء لا يختلف فى خصوصياته عن الزمن فى مسرح السيد حافظ. وكما يقول عبدالكريم برشيد: «فالمكان فى مسرح السيد حافظ، هو مكان مسرحى خاص، مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد. وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم. إنه المكان خارج الجغرافية»[٣٠].

ففى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى»[٣١] التى تدور أحداثها فى «فردوس الشورى»، يتحدد المكان بصورته الكلية. فهو يتمثل فى كل بقاع العالم. فكل مكان يجسد الديمقراطية والعدالة الاجتماعية يمكن

---

(٣٠) السيد حافظ: بين التجريب والتأسيس». سبق ذكر المراجع. ص: ٨٦.

(٣١) السيد حافظ: مسرحية: «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». سبق ذكره.

أن يكون فضاء لهذا النص المسرحى.

وهو أيضًا - المكان - الظل المنعكس لهذا الواقع الموسوم بالفراغ، إذ يصبح «أحد أجزاء الفراغ الكونى فى الأيام المذهلة للواقع»(٣٢).

وحتى فى حالة تعيين المكان، فإنه يظل متعددًا، ومتنقلاً عبر عدة مستويات من الأركاح. فالسيد حافظ يتجول بنا إلى عوالم كثيرة: (رئيس قسم الشرطة - المقهى - منظر عبدالمطيع مدهونًا باللون الأسود) فى مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع». غير أن هذا الانتقال السريع أن الأمكنة أدى «بكمال عيد» إلى الاعتقاد بأن تعدد المكان «لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يمسك بتلابيب المتفرج، أو يحافظ على انتباهه أمام الأحداث المسرحية»(٣٣).

ونحن نرى خلاف ذلك، إذ أن تعدد المشاهد يوفر وظائف فنية وجمالية تدعم دلالات الحدث، وتساهم إلى حد كبير فى خلق عنصر المفاجأة. وينقلنا عبر التاريخ إلى فضاءات أخرى جابها «الحاكم بأمر الله» (القصر - السوق - دكان فتحى... إلخ) وذلك بهدف إبراز دلالاتها التاريخية ودورها فى وضع القارئ أمام معرفة أبعادها الفكرية المتوخاة.

كما يطلعنا فى مسرحية «رحلات ابن بسبوسة» على معاناة هذا الأخير بين سفارات الدول العربية.

وينقلنا بين الحين والآخر إلى أمكنة أخرى (السوق - مطار القاهرة...). وعلى العموم فإن «المكان المسرحى المعاصر بأشكاله المختلفة، مكان استكشاف بختبر إمكانياته وحدوده، فهو يستكشف أبعاده، ويستخدم الاتجاه الأفقى.. كما يستخدم العمق»(٣٤).

---

(٣٢) السيد حافظ: مسرحية: «تعثر الفارغات فى درب الحقيقة». بحث (التصريح الخامس). ص: ٢٢٣.

(٣٣) «حكاية الفلاح عبدالمطيع ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكى». ورد المقال فى مجموعة السيد حافظ المسرحية: «الأشجار تتحنى أحيانًا». ص: ٢٨٤.

(٣٤) سامية أسعد: «مفهوم المكان فى المسرح المعاصر». مجلة عالم الفكر (الكويتية). المجلد ١٥. العدد ٤ يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٥. ص: ٩١.

ففى هذه المسرحية، لا يقدم لنا السيد حافظ هذه الأمكنة باعتبارها موجودات مادية فحسب، بل باعتبارها علامات لها وظائف دلالية. لذا يقرن المؤلف بين رحلات «ابن بسبوسة» فى مستواها الأفقى، وبين ما تقدمه من أبعاد عميقة وهى تعكس مأساة بأكملها.

ومن ثم، فإن السيد حافظ لا يقف عند حدود المفهوم المادى للمكان، بل يتعدى هذا الجانب ليصبح المكان مرتبطًا بموقف معين. وهو موقف يعكس استحالة المصالحة بين ابن بسبوسة وعوالم أماكنه الخارجية. وهى نفس وضعية العالم العربى.

أما المكان المنغلق، فهو العاكس لشخصيات المسرحيات تبعًا لحالتها النفسية التى لا تتعدى حدود الغرفة. ففى مسرحيات «العزف فى الظهيرة» «امرأتان» و«إجازة بابا» تتحرك الشخصيات فى مكان يمثل «التجسيد الدرامى المادى لكنه الساكن للأفكار والأحداث. وأما البشر والأبطال، فهم التجسيد المادى الحيوى للدراما»[٣٥].

وكتنويعة تجريبية لوحدة المكان، نجد السيد حافظ يحافظ على هذه الوحدة، غير أن نظرته تختلف عن الدراما الإغريقية، بحيث يصبح هذا الحرص على تحديد المكان يؤدى وظيفة دلالية تعكس نفسيات أبطاله الذين يبقون سجناء فضائهم المتمثل فى (الغرفة).

وخلاصة القول: إن تجريب العديد من التقنيات الغربية قد بدا واضحًا فى أعماله المسرحية. وتجلى حضور هذه التقنيات فى الوحدات الثلاث؛ منها تغريب الأحداث على الطريقة البريختية، واعتماده على السرد بدل عرض الأحداث، بهدف إشراك القارئ ودفعه إلى المناقشة. ثم استفاد من إنجازات المسرح التسجيلى فى توظيف مجموعة من النصوص التاريخية كما هو الحال بالنسبة إلى مسرحية «الحاكم بأمر الله». وعلاوة على ذلك وظف السيد حافظ مجموعة من الرموز فى إضاءة الأحداث على مثل ما نجده فى أعمال «تشيكوف».

---

(٣٥) وليد إخلاصى «المكان فى المسرح». الحياة المسرحية العدد: ٤٠. ١٩٩٤. ص:٣٩.

وعلى مستوى وحدتى الزمن والمكان تبدو مؤثرات العبث واضحة من خلال تقنينى الزمن والمكان اللتين تأخذان بعدًا هلاميًا مطبوعًا بطابع عبثى. وهذا ما نلاحظه فى مجموعة - السيد حافظ - «الأشجار تنحنى أحيانًا». فعلى مستوى تظهر هذه الملامح من خلال «الزمن الدرامى للنص المسرحى أولاً وثانيًا من خلال «الزمن المتخيل لإرشادات النص»[٣٦].

أما المكان فهو الآخر لا يخضع لتقييد مضبوط أو حيّز منغلق. فقد أبان السيد حافظ عن معرفة تامة بخصوصية الفضاء المسرحى، وتداخل مختلف العناصر السينوغرافية الأخرى فى تشكيلة، ومنها حركات الجسد ومتغيراته. وهى: «حركات ليست منظمة. كما أن استغراقها الزمنى لا يبدو محددًا»[٣٧].

ويمكن أن نربط عدم تحديد الزمن والمكان عند السيد حافظ بمجموعة من الظروف العامة طرأت على التاريخ العربى، حولت أوطانه إلى مجرد قرية صغيرة لا نعرف وجودها بالضبط. فهى فضاءات توحى بالغرابة. وهذا يدفعنا إلى القول بتشابه أعمال السيد حافظ من حيث طريقة عرض الأحداث وزمانها ومكانها عند كُتّاب العبث من أمثال «صمويل بيكيت» و«ديوجين يونيسكو» و«آداموف». غير أنها لا تفيد فكرة اللامعقول، وإنما هى استجابة للمسرح الجديد والذى لا يوجد فيه زمان أو مكان تدور فيه أحداث المسرحية والأحداث قليلة ما تكون، وتكاد تكون منعدمة أحيانًا. والخاتمة لم تعد مثلما فى الماضى، حل المشكلة بعينها بل تظل مفتوحة، يفسرها كل متفرج كيفما شاء[٣٨]. من هنا تبرز براعة

---

(٣٦) Partice Pavis: "Dictionnaire Du Théâtre" p. 397.

(٣٧) Paul Luis Mignon: Panorama du Théâtre au xx (20e) siècle. Gallimard. (Edilions) 1978. France. p. 292.

(٣٨) سامية محمد أسعد: «الاتجاهات الرئيسية فى المسرح الفرنسى المعاصر». مجلة الأقلام (العراقية) السنة ١٥. العدد ١. أكتوبر ١٩٧٩. ص: ٦.

السيد حافظ التجريبية فى اختراق قواعد المعلم الأول، إذ قدم لنا الوحدات الثلاث برؤى مغايرة، فوظفها توظيفًا ذكيًا، تكاثفت فيها مجموعة من الدلائل والغايات؛ فلم يعد تتابعيًا أو نمطيًا، بل أصبح متداخلاً ومتقاطعًا.

أما المكان، فلم يحفل به السيد حافظ به كثيرًا، إذ لم يعد له وجود محدد؛ كما فى مسرحيات «الأشجار تنحنى أحيانًا»، ومسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». ففى هذه المسرحيات يبرز التجديد فى تحديد المكان. وهى طريقة تجريبية تطابق الإطار العام لهذه النصوص.

وكتنويعة أخرى فى تحديد المكان، يعكس لنا السيد حافظ فراغ المكان حالة الإحباط النفسى لشخصياته وهى تصطدم بحجرة العالم الخارجى. على نحو ما نجد فى مسرحيات «إجازة بابا» و«العزف فى الظهيرة» و«امرأتان». وبذلك تبرز تجريبية السيد حافظ للمكان. وهو يوظف المكان ليس باعتباره وجودًا ماديًا فحسب، بل باعتباره معادلاً إنسانيًا.

أما الحدث، فهو الآخر لم يتقيد فيه السيد حافظ بالنمط التقليدى، إذ عمد فى بناء مسرحياته على تقاطع بنية الحدث العام مع تركيبات حدثية أخرى داخل العمل الواحد.

فضلاً عن ذلك، فإن أدل تجريب السيد حافظ للتراث والتاريخ فى ضوء علاقتهما بالحدث المسرحى. تنطلق من رؤية جديدة ضمن تقديم تصور جديد قادر على استيعاب مشكلات العصر الراهن.

ومن ثم، فإن توظيف السيد حافظ بما يصرف بالوحدات الثلاث جاء بوعى تجريبى خاص؛ لأنه يجعل من الأحداث تتجاوز إطارها الزمانى والمكانى الثابت. وهى صفة تنسجم مع الإطار العام لمسرحياته، لا سيما وأن السيد حافظ لا يتعامل مع التراث أو التاريخ باعتبارهما مجموعة من المعارف والأحداث. ولكنه يوظفهما باعتبارهما خلفيات تاريخية تتغلغل فى رصد الحاضر وتستشرف المستقبل.

وبمقتضى ذلك: ينفلت الزمن والمكان من أسر إطارهما الزمنى والمادى ليصبحا مجموعة من المدلولات المساهمة فى خدمة الأبعاد الجمالية والفكرية.

وقد وظف السيد حافظ مثلاً شخصية «الحاكم بأمر الله» فى مسرحية «حلاوة زمان...» باعتباره رمزًا تاريخيًا يتجاوز حدود العصر الفاطمى، ليقدم لنا شهادته على العصر فى زمن الفساد السياسى.

كما استطاع المؤلف أن يلائم بين المقهى باعتباره فضاء مفتوحًا يستجيب لأشكال الفرجة الشعبية، ويساهم فى خلق التشويق داخل حكاية الفلاح.

وبذلك أعطى السيد حافظ لهذه الوحدات شحنات جديدة ساهمت فى بلورة نزعته التجريبية.

- الحوار:

يعتبر الحوار أهم سند للنص المسرحى فهو الخيط العام الذى يشد كل الأجزاء. وتكمن قيمته فى هذا النسيج لكونه يتيح التعريف بعلاقة الشخصيات فيما بينها من جهة، ويخلق الصراع الدرامى من جهة ثانية. ومن مميزات الحوار فى مسرح السيد حافظ تنويعاته الكثيرة، وعدم خضوعه لنمطية خاصة. فهو يجمع بين التركيز حينما يصبح تكميليًا لحديث شخصيات تتقاس فيه نفس التصور. وهذا ما نجده يتكرر باستمرار فى مجموعة: «الأشجار تنحنى أحيانًا». فالشخصيات يجمعها مصير واحد، يتميز بطابع انهزامى. وقد يستغرق هذا الحوار فى أحيان أخرى وقتًا طويلاً ليتحول إلى مناجاة مغلقة بالحيرة والتساؤل، لكنها تتوسل بطابع الوضوح فى التصريح بحقائق العصر. وقد تتروح أحيانًا والنثر والرموز الأسطورية المولدة للفضول، وهذا حينما تبرز أمور مستعصية على الفهم، ويطبعها الغموض المفرط، كما هو الحال فى مسرحيتى «الأشجار تنحنى أحيانًا» و«معزوفة للعدل الغائب».

وتحاصرنا حوارات السيد حافظ بالأسئلة الكثيرة التى لا تتوقف. وهذا ما يتكرر كثيرًا فى كلام «الكورس» أو «المؤدى» فى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». فكلما تكررت الأسئلة فى الحوار، إلا واستفزت القارئ، وخاطبت عقله ومشاعره.

وعلى العموم فإن «الحوار فى مسرح السيد حافظ يتصل اتصالاً وثيقًا بموضوعات الساعة. وكلها تقريبًا تدور حول محنة الإنسان المعاصر... وحواره يؤثر مباشرة فى المتلقى، لأنه حوار يبدو أغلبه بين كل من وبين نفسه عندما يشعر أنه موزع بين الرغبة والخوف»[٣٩].

ولإظهار هذا الشعور الموزع بين الرغبة والخوف فى حسم مواقف شخصيات السيد حافظ، يتحول المونولوج إلى إحباط داخلى كبير. وهنا تبرز تجريبية الحوار لدى المؤلف، على عكس ما هو متداول عند أغلب الدراميين التقليديين، حيث ترد الحوارات بشكل مندفع وصاخب.

هذا من حيث النفس، أما الأخرى التى نلاحظها على الحوار، فتبرز على وجه الخصوص فى استعمال تقنية التغريب البريختى. وهذه التقنية تهدف إلى كسر الإيهام المسرحى، من خلال محاصرة المتلقى بالفنتازى. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى بعض الترنيمات الصوتية الآتية بداية من مجموعته: الأشجار تنحنى أحيانًا:

- المرأة ١: الحب يحترق أخرس.
- المرأة ٢: يحيا الزيف اصمت.
- المرأة ٣: يحيا الاستبداد والدكتاتورية هل هو هذا هو الواقع؟
- المرأة ٤: المسجد دون مصلين... إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء...[٤٠].

وفى مسرحية «إشاعة» نقرأ ما يلى:

---

(٣٩) د. شريف الحسينى: «تحولات فى المسرح العربى إبداعات مسرح السيد حافظ لماذا نغتالها؟! ورد المقال فى كتاب السيد حافظ مسرح الطفل فى الكويت. ص:٩٧.

(٤٠) السيد حافظ: مسرحية: «تعثر الفارغات فى درب الحقيقة». بحث!!. ص: ٢٢٦.

- مصباح الزمان: لازم نعمل مجموعة جديدة من الشباب تعيد كتابة التاريخ من ثانى. ثورة ١٩١٩ مثلاً مين اللى ظلم، واللى اتظلم، من القيادة الحقيقية والقيادة الرسمية[٤١].

ومن بين الصور الحية لتغريب الحوار؛ ما نجده فى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر».

- السلطان:

الوالى العاقل يفعل ما يشاء فى الخفاء، وأمام العامة يخرج فى ثوب شفاف كالضوء يتصدق ويصلى.

ويبنى المسكن والمسجد...

هل تفهم يابنى؟؟ تزور بلدًا مسيحيًا ابن كنيسة، وبارك المسيحية...[٤٢].

ولتكسير تعاقب الحوار، يستغل المؤلف بعض الأغانى للمساهمة فى نزع الإيهام عن الجمهور. وهى أيضًا من التقنيات المعروفة فى المسرح الملحمى. وهذا ما يتجلى فى مسرحية إشاعة، عندما قرر الدكتور «مصباح الزمان» منح جائزته إلى مصر، إذ تخرج المذيعة مقاطعة كلام الدكتور:

- المذيعة: نعتذر عن هذا الخلل الفنى الذى حدث عبر الأقمار الصناعية والآن نقدم لكم أغنية «آه.. آه... أغنية محمد فؤاد»[٤٣].

وتتكرر الأغنية فى مسرحية «إجازة بابا» التى تأتى ردًا على المظاهرات الصاخبة تتويجًا للنصر العربى:

- أم كلثوم: راجعين بقوة السلام راجعين نصر والحمام راجعين. كما رجع الصباح من بعد «ليلة مظلمة»[٤٤].

---

(٤١) السيد حافظ: مسرحية: «إشاعة» ص: ١٦ - ١٧.

(٤٢) السيد حافظ: مسرحية: «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». ص: ٢١.

(٤٣) السيد حافظ: مسرحية: «إشاعة» ص: ٤.

(٤٤) السيد حافظ: مسرحية: «إجازة بابا» ص: ١٠٥.

والأغنية فى مجملها تعبر عن الموقف المراد تبليغه كما تؤكد الإشارة الركحية: «تنزل أغنية تعبر عن الموقف»[٤٥] وعليه، فإن استفادة المؤلف من المسرح فى توجيه الأغنية الملحمى نحو هذا النهج، يكون «بهدف التعليق على الحدث لا يهدف إبراز وتأكيد المعنى»[٤٦].

ومن التنويعات الأخرى فى الحوار، نجد إقحام المكالمة الهاتفية فى مسرحية «إجازة باب». وقد أخذت حيّزًا كبيرًا فى هذا العمل. وهى تهدف إلى إبراز نوع من القلق الذى يزاحم «أحمد» فى كل مرة، إذ تتحول إلى مشاحنات أو معاكسات تزيد من محنة هذه الشخصية؛ وتقحمها فى عال آخر من مجريات الأحداث لمشاكل الناس، قد يكون البطل فى غنى عنها. ومن المعلوم أن كُتَّاب العبث من أمثال «آداموف» ممت عرفوا باستعمال المكالمة داخل النص المسرحى. فالمكالمة كيفما كان نوعها، «تحل كخيط قيادى، على الرغم من أنها لا تشكل النواة؛ لأن الحوار يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، العلاقة الجدلية التى تتأسس بين الشصخية والكلمة الموجهة مباشرة»[٤٧].

وإيمانًا منه بالدور الذى يحظى به الجمهور فى المجال المسرحى. وحتى يشده إليه بالتأمل وإعمال عقله، يشرك السيد حافظ جمهوره بكسر الجدار الرابع. ومن مظاهر هذه العلاقة الحميمية ما نجده فى هذا الحوار:

– شاب ٥: (يدخل يحمل سبوتًا قويًا فى يديه يتجه به للجمهور). بالطبع حريتكم التى حلمتم بها، منذ كل العصور كانت محدودة (يركز على أحد المتفرجين أيها السيد أيها السيد أغمض عينيك الكريهة)[٤٨].

وعملية تكسير الجدار الرابع أصبحت تقنية توظف فى كثير من

---

(٤٥) السيد حافظ: مسرحية: «إشاعة» ص:١٢.

(٤٦) د. رشاد رشدى: «نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن». سبق التعريف به. ص:١٥٠.

(٤٧) سبق التعريف به Jean Peérre Ryyngart. p.111 .

(٤٨) السيد حافظ: مسرحية: تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا ص: ١٤٧.

الأعمال الطلائعية التى تهتم بالمتلقى فى المقام الأول. ومثل هذه الأعمال أصبحت تعتبر أن المشاهد «لم يعد مدعوًا إلى الانفعال بما يحدث أمامه. ولم تعد وظيفة المسرحية - وفق هذه النظرة -، التخفيف من وطأة ما يعانى المتفرج من هموم وتطهير نفسه بالمفهوم الأرسطى للكلمة. إذ أضحى ذاته معنيًا بما يشاهد موضوعًا فيه»(٤٩).

على أن هذه العلاقة لا ينبغى أن تحجب عنا حقيقة مفادها أن ما يقدم مجرد تمثيل لا غير بخلاف ما تقوم عليه التعليمات الأرسطية، فى حرصها على خلق نوع من الإيهام فى ذهن المتلقى.

وتظهر تقنية التغريب البريختى فى حوار مسرحيات السيد حافظ بشكل لافت عامة، وفى مجموعته «الأشجار تنحنى أحيانًا» على وجه الخصوص. وهذا الأمر يعطى نوعًا من التناغم بين مواقف الشخصيات كى تتماثل أو تتعارض مع حدث الهزيمة.

بالإضافة إلى ذلك، فإن الحوار لم يُغب تناقضات الواقع وقضايا الإنسان بصفة عامة، بل ظلت قضايا الواقع حاضرة باستمرار. وقد اعتمد المؤلف فى ذلك على «حوار مكثف غاية فى الكثافة يطرح معان ومعان للمعنى. إنه حوار عبثى وفلسفى ساخر وجودى وكونى»(٥٠) فهو حوار يخفى الكثير من المعانى، ويستتر عديدًا من العلامات. كما أنه حوار متصل بالواقع.

وخلاصة القول: إن علاقة الحوار بالتجريب المسرحى عند السيد حافظ تتعدد أوجه تنويعاته. فلم يعد الحوار مجرد مؤشر منذر ببداية المسرحية كما هو الحال فى الدراما الكلاسيكية(٥١). فضلاً عن ذلك فإن

---

(٤٩) رياض عصمت: «البطل التراجيدى فى المسرح العالمى». دار الطليعة بيروت. ١٩٨٠. ص:١٧٧.

(٥٠) د. أحمد العشرى: بين التجريب والالتزام وهموم الإنسان. مقال ملحق بمجموعة السيد حافظ المسرحية إشاعة سبق التعريف بالمرجع. ص: ٢٦٢.

(٥١) .Partice Pavis: "Dictionnaire du Théâtre". p. 114

وظيفته لا تقتصر على دور ثانوى فى الفعل المسرحى(٥٢). حسب منظور المسرح الطبيعى. فالحوار فى مسرح السيد حافظ أعمق بكثير من هذه الحدود؛ لأنه حوار يشكل جزًا من الخطاب المسرحى. فهو - حوار - يتعدى الكلمة أو المنظور - ليشمل الفعل أيضًا، وتصبح الحركة الجسدية فاعلية حوارية. كما تتآزر مكونات سينوغرافية (كالديكور مثلاً) فى مد قنوات الحوار.

ولم يقفز السيد حافظ أيضًا عن دور الحوارية فى كشف تناقضات الواقع وتفاعلات الحياة المعاصر كما ذكرنا، فقد استدعى المبدع مجموعة من الوسائط التاريخية والتراثية والرموز الأسطورية قصد إغناء سبل الحوار، وتدعيم بلاغة الخطاب المسرحى.

ومن السمات الفنية فى حوارات السيد حافظ، غلبة جانب الحكمة فيها على الاندفاع مع ملامح حيرة وجودية فى فلسفة الحياة، وعبثية الواقع ككل؛ على نحو ما تجد فى مسرحية تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا:

- شاب ٦: حين أبدعت لم يكن لى صليب، ولا أكتب الصعب ولا زحام المدينة قاتلنى، ولا زيف الساحة أخجلنى، ولا الوحدة ذبحتنى... لذا حين أبدعت كانت الحوادث مثل مرحاض لى. والخطيئة محبرتى، خطيئة الإنسان، والخلق أوراقى وذاتى كلمات...

- شاب ١: رجال قريتنا... يتميزون بالوساطة زجاجيو التكوين... والنساء بويضة شرهة للامتصاص الدائم...

إذن رجال قريتى مدعون القدرة. بالرغم من أصواتهم العالية وأسرهم الغرقى بالماء والصابون دليل الرجولة المفقودة رجال قريتى يهزمون فى الأسرة.

لذلك يهزمون فى المعارك(٥٣).

---

(٥٢) Ibid. méme page.

(٥٣) السيد حافظ: مسرحية: «تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا» ص: ١٥٤ - ١٥٥.

أو كما نجد فى مسرحية: «معزوفة للعدل الغائب» فى هذا الحوار الحامل للكثير من المعانى:

- الزوجة: يبدو أن الأفق به ملامح سخيفة.. توجد حدائق القزع، فيلبك أيتها العجوز.

- النجار: (لزوجته) ذراعك أجراس كنيسة ومئذنة... كتب عليها اسم النبى الذى عاد من ثلوج الأغانى الجديدة البيضاء.

- الفتى: (للفتاة) أعطيك صدرى كنيسة ترتلين فيها معزوفة اسم النبى الذى عاد من الأغانى البيضاء الجديدة. أعطيك؛ صوتى مئذنة للخرس فى هذا العالم المضلل(٥٤).

كما ترد هذه الحوارات على شكل مونولوجات تجسد تلك الحيرة الوجودية فضلاً عن ذلك، المونولوج يكثف درجة الصراع الداخلى والخارجى. وفى كل حالة، فهو خطاب موجه إلى الجمهور. وقد جاءت مسرحية «إجازة بابا» مستفيضة بهذه المونولوجات قصد تكثيف الفراغ فى المسرحية، وخدمة موضوعها الرئيسى.

ولا تغفل هذه الحوارات علاقة المتلقى، إذ نجدها تتخطى هذه العلاقة الداخلية حتى يتسنى لها مخاطبة الجمهور، وتأكيد كثافة الصراع الدرامى كما سنبين.

- الصراع الدرامى :

يعد الصراع الدرامى الشحنة الأساسية فى كل عمل مسرحى. فكلما اشتد الصراع إلا وظهرت علاقة الشخصيات، وتحددت مواقفها بصورة واضحة. ويمكن للصراع الدرامى أن يكون مفتاحًا لإضاءة جوانب متعددة من أحداث المسرحية.

ففى الدراما الإغريقية كان الصراع مقتصرًا على مواجهة البطل لقوى غيبية أو أسطورية. ومع مرور الزمن أصبح هذا الصراع يتسع مع

(٥٤) السيد حافظ: مسرحية: «معزوفة للعدل الغائب». ضمن مجموعة إشاعة ص:٢٢٦.

ظهور الملاحم فى العصور الكلاسيكية والوسطى.

غير أن مقومات الصراع الدرامى الحديث لم تبرز بشكل واضح إلا مع الاتجاهات الطلائعية فى القرن العشرين، ولا سيما مع المسرح الملحمى. وقد تميز الصراع الدرامى فى هذه الاتجاهات بتعدد صوره وظهور أطراف جديدة فيه.

أما الصراع فى مسرح السيد حافظ، فيظهر على عدة مستويات. ويأتى الصراع ضد السلطة فى مقدمة أنواع الصراعات. يقول عبدالله هاشم: «ومسرح السيد حافظ مسرح الإنسان فى واقع اجتماعى معين يموج بالصراع. وهو مسرح يقترب من المسرح السياسى»(٥٥).

ويظل الصراع السياسى جوهر هذا الصراع، ويأتى الصراع العربى الإسرائيلى، وهزيمة يونيو فى مقدمة هذه الصراعات. وقدم لنا المؤلف خلفيات الصراعات العربية من خلال مسرحيتى «الأشجار تنحنى أحيانًا» و«رحلات ابن بسبوسة».

غير أن الحيز السياسى فى إبداعات السيد حافظ لم يمنعه من التطرق إلى ما هو اجتماعى، كما هو الشأن فى مجموعته «إشاعة». وقد تضمنت هذه المسرحية صراعًا يندرج ضمن الصراعات الذاتية. وتجسد هذا النوع من الصراع فى مسرحيته الأخرى «إجازة بابا». ففى هذه المسرحية تمثلت معاناة «أحد» النفسية. وظهر الصراع على شكل صراع بين القيم، وبين ما هو قديم ضد ما هو جديد.

ومما يسم الصراع بطابع الحدة فى مسرح هذا المبدع كثرة الأسئلة. وهى أسئلة مقلقة مستفزة تساهم فى تبلور جوهر الصراع بين تلك القوى المتصارعة، يقول «أمين العيوطى» عن هذا الصراع: بأنه «صراع بين قيمتين خلقيتين متعارضتين ونقطة الصراع أو الالتحام بين القوتين المتعارضتين. هو فى الواقع المحور الأساسى الذى تدور حوله الأحداث

---

(٥٥) مسرح السيد حافظ الطليعى: مرجع سابق. ص ٣١

فى المسرحية كعمل فنى»[٥٦].

وصفوة القول: إن السيد حافظ جرب العديد من أنواع الصراعات المتحققة فى الفعل الدرامى. وتمثل شؤون الوطن العربى المادة الرئيسية التى تحرك هذه الصراعات لا سيما وأن جل مسرحياته ظهرت على إثر التطورات السياسية والعسكرية والاجتماعية التى عرفها.

وينفلت الصراع من أسر الزمن والمكان ليصبح صراعًا بين الخير والشر، وإن اتخذ مظاهر معينة من خلال شخصيات أو قوى محددة بدلالاتها الرمزية، وهذا ما نلمسه فى مسرحيتى «حكاية أبى ذر الغفارى». فمأساة كل من «عبدالمطيع» و«أبى ذر الغفارى» تتكرر فى عصرنا؛ لأن صراع المواطن ضد السلطة السياسية صراع أزلى ودائم.

إلا أن الصراع الداخلى هو الآخر يبقى حاضرًا فى حياتنا المعاصرة. ويقوم السيد حافظ بمتابعة المعاناة النفسية لإنسان هذا العصر فى مجموعته «الأشجار تتحنى أحيانًا» وغيرها. وعلى العموم، فإنما يميز الصراع الدرامى فى مسرح السيد حافظ هو تعدد وتنوع مظاهره وسماته.

فهو صراع يستجيب لكل مقومات الدراما التجريبية المعاصرة، حيث تحول من صراع الميتافيزيقيا الإغريقية تحددها تصرفات البطل إلى صراعات الشخصيات فى أفكارها، من أجل قيمها وفى طموحاتها. وبمعنى آخر، إنه صراع بين الذات والموضوع (صراع عبدالمطيع من أجل العدالة الاجتماعية).

وفضلاً عن ذلك، تحرر الصراع من أولوية الحدث فى تحديد جوهر الصراع فى بنية الحكاية الإغريقية، ليشمل مكونات أخرى تحددها الشخصيات، كما تساهم فى بلورتها جوانب الإخراج كحركة الضوء، والموسيقى، والعناصر السينوغرافية الأخرى (كالديكور والإكسسوارات) وغيرها مما يشكل فى عمومه لغة العرض المسرحى كما سنرى.

---

(٥٦) «المسرح والمجتمع» مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٩. السنة ١. شتنبر ١٩٦٤. ص:٤٤.

- **اللغة :**

تمثل اللغة المسرحية وعاء لمجموعة من الدلالات التى يحددها السياق. وتدخل مجموعة من المكونات فى تحديد ماهية اللغة. فهى ترتبط بمجموعة أخرى من العلامات، قد لا يستطيع المنطوق على إبرازها. لهذا يستعين المنخرج بلغات أخرى كالديكور والماكياج والإنارة والموسيقى والإكسسوارات إلخ...

فضلاً عن ذلك تتحقق اللغة المسرحية عبر مجموعة أخرى من الأيقونات المرئية قد تظهر بواسطة مجموعة من الإحالات الركحية، أو الإرشادات المسرحية الواردة فى النص. وقد تبرز مجموعة أخرى من المؤثرات السينوغرافية خارج النص المكتوب. وهى كلها تشكل مجموعة من العلامات أو الدلالات اللغوية؛ لأنها توفر شبكة تواصلية تندرج فى سياق الخطاب المسرحى.

وتمتاز اللغة المسرحية عن غيرها فى كونها تزخر بمجموعة من الرموز العلاماتية تتحدى حدود الأدبية. فبإمكان اللغة المسرحية أن تتخطى هذه العلاقة الميكانيكية بين الدال والمدلول، بفضل تعدد شفراتها. ويقتضى التجريب من الفنان ضرورة الغوص فى جوف اللغة بغية الوصول إلى اكتشاف دررها الثمينة. فكلما اجتهد - هذا المبدع - فى اختيار لغته المناسبة، وأبدع فى استلهام جديد المعانى ومتخيرًا الألفاظ، إلا وتحقق الإيحاء المطلوب.

وعلاوة على ذلك، فإن اللغة المسرحية توفر تعددًا لغويًا تتنوع ملامحه من خلال مجموعة من العلامات والمحددات التشكيلية يقوم الفضاء السينوغرافى بتنظيمها. ولغة السيد حافظ المسرحية من هذا النوع الذى يأخذ بهذا التعدد الوظيفى للغة فى جوانبها المنطوقة والمكتوبة وتشكيلاته السمعية البصرية.

وفيما يتعلق بالمتن اللغوى، فإن لغة السيد حافظ أيضًا لا تخضع

للفصل بين الفصحى والعامية كما هو وارد فى جل مسرحياته، باستثناء بعض منها. على نحو «حكاية الفلاح عبدالمطيع» و«ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى» و«معزوفة للعدل الغائب»؛ التى جاءت باللغة الفصحى، وقد رأى بعضهم - فى هذه المزاوجة - نوعًا من القصور فى درجة التذوق (وحائلاً) دون تماسك الحدث الدرامى.. وهو ما ينال كثيرًا من غرابة التجربة وغربتها»[٥٧].

ونحن نرى خلاف ذلك؛ لأنه توافرت للمؤلف إمكانيات لغوية وظفها، ضربت جانب القصور هذا، ولم تنل درجة من الإسفاف فى أحد مكونات العمل المسرحى؛ أى الحدث الدرامى لأنه جزء من الكل، وحتى إذا افترضنا صحة هذا الحكم، فلا يمكن أن يخفى ظلال المقومات الفنية الأخرى التى استغلها السيد حافظ بطريقة إيجابية. ومن أمثلة ذلك ما قدمه المؤلف من أمثال شعبية متداولة كما فى مسرحية «رجل ونبى وخوذة»، حيث يقول على لسان المجموعة ٢:

«الثعلب فات وفى ذيله سبع لفات والدبة وقعت فى البير وصاحبها راجل خنزير»[٥٨]. فلا نجد معادلاً لغويًا لهذا المثل الشعبى يمكن أن يؤدى مثل هذه الوظيفة البلاغية. ومما يزكى الإمكانيات الفنية اللغوية للكاتب، وعدم لجوئه إلى اللغة المبتذلة فى إقحام العامى منها، استعمل مجموعة من النصوص الشعرية التى تضفى على العمل جمالية خاصة، وإيحاءات طافحة بدلالات تعبيرية مؤشرة بقدرات عالية. والأمثلة كثيرة لا يسعنا المجال لإيرادها كلها. وسنكتفى بهذا النموذج:

- شاب ٢: (يلقى القصيدة): مصر فانية وأنا الباقى تتأرجح فى نهد الفجور المبتذل قسوة مقعرة فى عين الخلود.

صعلوكة التكوين... مقززة التفكير، عبقرية الفضاء، الموت تفرز فى لحظة.. خنفسة صرصارًا... سبعًا وتنتهى عند سجادة الصلاة وصورة

---

(٥٧) مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى فى السبعينيات» سبق التعريف به. ص:٨٦.

(٥٨) السيد حافظ: مسرحية «رجل ونبى وخوذة» سبق ذكر المرجع. ص:١٠.

فى الميدان، غلاف زيف وعقرب ساعة مشوهة المدار، ونظرة احتقار تلفحنى فى دربها حين انتزع من صدرها أشواك الجمود والضحالة مصر قاتلتى[٥٩]. وتتحدد بلاغة اللغة الشعرية من خلال ما تمنحه من صور شعرية موجبة تكاد تقترب من لغة الشعر نفسها، ومن تأثير فى نفس القارئ وتشويق لمتابعة باقى الحوارات.

كما أنها توفر حمولة معنوية مفتوحة على عدد كبير من القراءات والتأويلات. يقول سعد أردش عن البناء الشعرى فى مسرح السيد حافظ: «إن البناء الشعرى لا يقوم على موسيقى اللفظ، بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى. الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ»[٦٠].

ولتكثيف الأبعاد الجمالية فى التعبير اللغوى، يلجأ الكاتب إلى توظيف مجموعة من التلميحات التى تبتعد عن المباشرة التعبيرية. وهذا ما يجعل منها «لغة الإيحاءات والتلميحات والتكثيف، لغة التشبيهات والاستعارات والكنايات لغة المحسنات البديعية»[٦١]، إلا أنها تخدم المعنى لأنها: «لغة التوتر فى الكلمة». ومن أمثلة تلك الإيحاءات ما نجده فى مسرحية: «امرأة وزير وقافلة»:

- المرأة: يا ولدى عندما تلد السحب أطفالاً، وتصبح النساء عاقرات وتبيض الأرض سمكًا، ستعود لى... وعندما يصبح القمر ذبابة بيضاء كسولة، ستختلج فى صدرك ورقات التوالد والإنبات... وستعود لى، ستعود لى[٦٢].

وتحدد هذه السطور الشعرية جانبًا من خرق اللغة العادية، والاجتهاد

---

(٥٩) السيد حافظ: مسرحية: «تكاثف الفثاثة على الخلق موتًا» (التصريح الثانى) ص: ١٥٧.

(٦٠) مقدمة مسرحية: «حبيبتى اميرة السينما للسيد حافظ». سلسلة الوطن العربى. رؤيا. الإسكندرية. الطبعة الثالثة. ١٩٨٢. ص ١٨.

(٦١) أحمد فضل شبلول: «اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ. كتاب السيد حافظ» بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى. مرجع سبق ذكره. ص ٢٤.

(٦٢) السيد حافظ: مسرحية: «امرأة وزير وقافلة» ص: ٣١.

فى اقتناص أبلغ الألفاظ وأقدرها على تشكيل الصورة الشعرية بأسلوب معبر يغنى عن كل تعليق.

ويحلق بنا السيد حافظ نحو عالم الرمز والإيحاء، لنكتشف كواكب جديدة متوهجة بمتخيل الكتابة المسرحية الاستعارية، اقتربت عنده - كما عند العديد من الكُتَّاب والأدباء بوظائف فنية تحمل مجموعة من الإشارات والتكثيفات الدلالية التى تنتجها السياقات الأسطورية. ويقوم التوظيف الدرامى للأسطورة عند المؤلف على مستويين؛ الأول: يرتبط بالجانب الفكرى المستمد من عصور مختلفة؛ منها اعهد الفرعونى حين وظف شخصيتى «إيزيس» و«أوزوريس». لتصبح الأسطورة عند إضاءة لفهم الواقع، ومساعدة على تفسيره.

وعلى المستوى الآخر، تؤدى الأسطورة دلالة رمزية تخدم اللغة من الناحية الجمالية بإيحاءات جديدة. فهو مثلاً فى مسرحية «تكاثف الفنانة»، يصور «إيزيس» وقد ضحكت من أجل عشيقها، وهى لا تزال تبحث عن «أوزوريس جديد» ليبعث فيها الحياة مرة أخرى. ولكن أين هذه الأوزوريس فى العالم الدنيوى؟. «وهنا أدركت إيزيس الصباح، فسكتت عن الكلام المباح وعرفت أن حذاء سندريلا لم يدخل قدمها»(٦٣).

كما يوظف أسطورة «أدونيس» من رؤية جديدة، إذ يقدم هذه الشخصية على أنها لم تسترد حياتها، «أدونيس والنجم الدفين، وهذا القدر السجين. أبى مازال كلمات»(٦٤). فمازال الصوت بلا معنى، لم يكذب حدس «زرقاء اليمامة» وكانت الهزيمة «قتلت زرقاء اليمامة لأنها رأت الحقيقة»(٦٥).

وكما ذكرنا سابقًا، فإن أسطرة اللغة تؤدى وظيفة بلاغية تقترب من الاستعارات لتتلاءم مع طبيعة المسرح.

وتفوح لغة السيد حافظ بنفحات إسلامية بواسطة «التضمين»، سواء

---

(٦٣) السيد حافظ: مسرحية: «تكاثف الفنانة على الخلق موتًا». ص: ١٥٨.

(٦٤) السيد حافظ: مسرحية: «لهو الأطفال فى الأشياء شىء». ص: ١٢٤.

(٦٥) السيد حافظ: مسرحية: «تكاثف الفنانة على الخلق موتًا». ص: ١٧٥.

عن طريق الآيات القرآنية الكثيرة، أم المأثورات الكلامية في أغلب المسرحيات من ذلك ما ورد في مسرحية «ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري». وما جاء على لسان «عمرو بن العاص» في مسرحية «تكاثف الغثاثة...» يوظف الحكمة على لسان الشاب «مصر نساؤها لعب ورجالها مع من غلب»(٦٦).

فحين تغيب المواقف الشجاعة والقرارات الحاسمة تصير الأمور على ضدها. وللاقتراب من الوجدان الشعبي، ضمن الكاتب لغته مجموعة من الأمثال الشعبية التي ترددها العامة. ومن أمثلة ذلك ما نجده على لسان المجموعة ٢: في مسرحية: «رجل ونبي وخوذة» قال إيه الثعلب فات وفي ذيله سبع لفات والدبة وقعت في البير، وصاحبها «راجل خنزير»(٦٧) أو قوله وهو يستغل الأغاني التي تهدهدها الأمهات للأطفال كي يناموا: «خذ البزة واسكت، خذ البزة ونام»(٦٨).

وفي هذه المأثورات من المعاني ما لا يحتاج فيه المرء إلى تعليق. وبعد، فإن اللغة التجريبية في مسرح السيد حافظ معبرة ورصينة مشبعة بالإيحاء، بعيدة عن التعقيد والإيهام ويمكن أن نقول بأنها غنية بإيحائاتها المتنوعة، ومنمنماتها المختارة. فمن حيث التركيب، نجدها لغة متفتحة على كل فئات المجتمع الشعبي منها والنخبوي على حد سواء.

وعلى مستوى البناء الفني، فهي لغة تزاوج بين اللغة النثرية والشعرية، إذ يصبح الشعر دعامة أساسية في تلوين المعنى. وما يميز لغته المسرحية كذلك طابع الشفوية. وفي هذا يختلف عن كتاب المسرح الشعري العربي؛ من أمثال أحمد شوقي. فلغته الشعرية تقترب أكثر من المعاني الرمزية، وتبتعد عن الغنائية. وفيها من التشويق ما يجعل منها لغة غير عادية.

وخلاصة القول: إن اللغة في مسرح السيد حافظ تشكل لوحة

---

(٦٦) السيد حافظ: مسرحية: «تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا». ص: ١٦٧.

(٦٧) السيد حافظ: مسرحية «رجل ونبي وخوذة». ص: ١٠.

(٦٨) السيد حافظ: مسرحية: «امرأة وزير وقافلة» ص: ٣٢.

تشكيلية أحسن مبدعها فى اختيار ألوانها وتفنن فى تجسيد صورها التعبيرية. فهى لغة الكلمة المعبرة، والصور الناطقة امتزج فيها المحسوس بالمجرد، فاستطاعت بذلك أن تنفلت من أسر الكتابة لتعانق شاعرية الفضاء السينوغرافى وحركية الجسد المفتون بفعل التمسرح. إنها لغة التجريب بكل مقاييسه المتميزة.

- الشخصيات:

تتميز شخصيات السيد حافظ بتعددها وتنوعها وبعدها عن النمطية. مما يبعدها عن الإطار التقليدى، ويقربها من الفعل الحركى النابض. وهى سمة تنسجم مع كل أجواء الحياة التى تعيش فيها. ووفق ذلك فهى لا تتصرف تلقائيًا، وإنما تخضع تصرفاتها لضغوط الحياة. فهى شخصيات تتحرك على إيقاع الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بها، وصراعاتها الداخلية.

ومن سمات التنويع فى مسرح السيد حافظ؛ التكثيف الكبير لعدد من الشخصيات، وهو ما يقترب من طريقة «تشيخوف - فى - أول خروج على المسرح الأرسطى - فقد قدم لنا مسرحًا جديدًا اعتمد فيه توزيع التركيز على عدد كبير من الشخصيات، متجنبًا الأنماط الشخصية المسرحية السائدة»[٦٩].

وقد بلغ التوزيع للأدوار فى مجموعته «الأشجار تنحنى أحيانًا» درجة قصوى بهدف خلق توتر فى الأحداث، وتوسيع بؤر الصراع.

وعلى نهج المسرحيين العبثيين فى الغرب من أمثال: «بيكيت» و«آداموف»، «تصبح الشخصيات أحيانًا غير محددة، بلا هوية، ولا جنس، حيث لا تقدم لنا الشخصيات تقديمًا ماديًا وتبرز مظهرها الخارجى وملامحها الخلقية المميزة ووضعيتها الاجتماعية وما إلى

(٦٩) عبد الفتاح قلعة جى: مسرح تشيكوف. الحياة المسرحية. دمشق. العدد ٦. خريف ١٩٧٨. ص: ١٦.

ذلك»[٧٠]. وهذا ما سلكه المؤلف فى كثير من أعماله. ففى مجموعة الأشجار تنحنى أحيانًا تتحدد هذه العينة عبر مجموعة من الجوانب؛ منها مثلاً : جانب تحديد الشخصيات عن طريق الألوان (أخضر - أحمر - أسفر - أسود)، أو ذات قسمات شاحبة (الشايب - العملاق - الشمس - الأسود - الأصفر - القصير - ...). وبهذا تبتعد عن نمط الشخصيات «فى المسرح التقليدى التى تتميز بعمقها النفسى، وتوقها إلى تحقيق رغباتها الظاهرة أو الباطنة، فالشخصية فى المسرحيات الطليعية، تبدو بوجه عام فاقدة هذا المدى، خالية من تلك الرغبات، تتصرف وفق ضرب من العفوية»[٧١].

هذا عن التكوين الخارجى للشخصية، أما عن طريق طوابعها الداخلية وموقفها الاجتماعى والفكرى، فنجد أنها شخصيات: «ضائعة فى خضم الحياة تبحث عن القيمة التى زيفتها أصابع الحضارة الحديثة وتعيش وحشة رهيبة فى طريق سعيها إلى تلك القيم، والمثل السامية، سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعى الإنسانى، أم الأصعدة الأخرى كالدين والسياسة والأخلاق»[٧٢].

وهذا ما ينطبق بالخصوص على شخصيات مثل: «ابن بسبوسة» و«أحمد» فى مسرحية «إجازة بابا» و«صبرية» و«ليلى» فى مسرحية «العزف فى الظهيرة»، و«هدى» و«سنية» فى مسرحية «امرأتان».

وعلى العموم، فهى شخصيات تعانى فى رحلتها قساوة العذاب السيزيفى، ولا تستطيع أن تقاوم صخور الواقع. وهذا ما نلمسه فى شخصيات «مصباح الزمان» أو «الدكتور» فى مسرحية «إشاعة»،

---

(٧٠) محمد الناصر العجيمى: المسرح الطلليعى فى مصر (١٩٦٢ - ١٩٧٤) سلسلة آداب عربية. منشورات دار المعلمين العليا. سوسة تونس. ١٩٩١. ص: ١٨٠.

(٧١) محمد الناصر العجيمى: المرجع السابق. ص: ١٨٢.

(٧٢) حسن عبدالهادى: قراءة لأعمال السيد حافظ المسرحية. مجلة صوت الخليج الكويتية) نوفمبر ١٩٨١. ورد المقال فى كتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى. ص: ١٢٠.

«والخطاط» و«النجار» فى مسرحية «معزوفة للعدل الغائب». أو حتى «عبدالمطيع» الذى يبقى حالمًا فى مسرحية «حكاية عبد المطيع». فبالرغم من أنه يريد أن يقتحم السلطة ويتحدى قراراتها، «يظل على العموم بطلاً يوتوبيًا لا يصنع لنفسه. يتكلم أكثر مما يتصرف... بمعنى أنه متردد سلبى أو متحرر مثقف سلبى. لا يخطب ولا يحمل سلاحًا، لا يقتل ولا يسفك الدماء، يستخدم الكلمة التى يراها أشد فتكًا من الرصاصات، يهادن بالسلم أكثر من حبه للحرب»(٧٣).

ومما يميز شخصيات مسرحيات السيد حافظ عامة، أن البطل دائمًا يصارع دون أن ينال من أعدائه. وحتى حين يحاول أن يجهز بكلامه لا تتردد صيحته إلا فى واد. وكأن المؤلف يؤكد بذلك أن عصر البطولة قد انتهى، «فلا أهمية للتراجيديا التى تحاول أن تجمع الحقائق عن أخطائنا وشعورنا كأبطال»(٧٤).

فعندما تغيب البطولة الفردية المنتصرة، ينشأ «امتصاص المتفرج الواعى للآلام التى تعانى الشخصيات الأمر الذى يزيد من إدراكه لحقيقة آلامه النفسية. وهكذا يزداد المتفرج وعيًا وفهمًا وإدراكًا من خلال المعاناة والمقاساة والآلام»(٧٥).

فحتى «أبو ذر» لا يحمل صوته وحده، بل يعبر عن شرائح المجتمع.

ومن سمات التجريب للبطل التراثى أو التاريخى فى مسرح السيد حافظ، أن البطل يتخطى بطولته الفردية، ليلتحم بالجماعة، ويعبر عن همومها وآمالها. فشخصيات «أبو ذر» و«الحاكم بأمر الله» كلها رموز ووسائط يستغرقها البحث عن وجود زمكانى فى خريطة هذا العصر.

---

(٧٣) محمود قاسم: «ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ مجلة الباحث. اللبنانية السنة الخامسة. العدد ٢ - ١٩٨٢م - دراسات فى مسرح السيد حافظ ج١. ص: ١٠٥.

(٧٤) أحمد العشرى: «البطل الحديث فى المسرح المعاصر» مجلة المسرح. القاهرة. السنة الأولى. العدد ٣ غشت ١٩٨١ ص: ٧٥.

(٧٥) فوزى فهمى: «فى مفهوم التراجيديا والدراما الحديثة»: الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٨٦. ص: ٨٣.

وهذا الأمر ينطبق أيضًا على «ابن بسبوسة» باعتباره لسان حال هذه الأمة أو شاهدًا عليها.

علاوة على ذلك، يقدم لنا السيد حافظ شخصياته بطريقة تجريبية بارعة. فشخصياته قادرة على حمل العديد من الأقنعة، وتجسد مفارقة الواقع للحقيقة. وبذلك يرتبط الوهم بالحقيقة والتمثيل باللاتمثيل. وهى خصائص تساهم فى تعميق وعى الجمهور بما يجرى أمامه.

ولإعطاء دينامية جديدة لمفهوم «الكورس» أو «المؤدى»، يحور السيد حافظ وظيفتها برؤية مختلفة عن استعمالهما عند المسرحيين اليونانيين، حيث كانت «الجوقة عندهم مجرد وسيط محايد، تقوم بتفسير أقوال الممثلين، والتعليق على الأحداث الجارية، أمام المشاهد دون أن ترجح كفة طرف على الآخر»[٧٦]. فمهمة «الكورس» يتحدد عنده فى المشاركة فى الأحداث والتدخل فيها، كما فى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى».

ومن ثم فإن عمل «الكورس» أو «المؤدى» يصبح غير محايد فى عملية الصراع، فاعلاً فى الأحداث وتطورها، ومعبرًا عن أيديولوجيا الكاتب، خلاف لما كان «يحدث عند بريشت يظل الرواية والجوقة خارج نطاق الحدث، يحكيان عنه ولا يلعبان دورًا فى تطويره»[٧٧].

ومن مظاهر التجريب الأخرى فى انتقاء شخصياته، يستعين السيد حافظ بنوع آخر من أنواع الأبطال يختلف عن بنى البشر. وفى مسرحية «امرأتان»، يقوم الكلب بدور البطل بدل الإنسان. فقد اختارت المرأتان هذا الحيوان رفيقًا لهما بعد موت الإنسان. وفى هذا الاختيار أكثر من دلالة. ثم إن المؤلف تجاوز مفهوم الشخصية الحيوية ليمتد إلى الأشياء

---

(٧٦) شكرى عبدالوهاب: «عناصر العرض المسرحى» - المكان -: دراسة فى تاريخ تطور خشبة المسرح. الموسوعة المسرحية الكتاب الأول. المكتب العربى الحديث. الإسكندرية (مصر) ١٩٨٧. ص: ٥٩.

(٧٧) د. امين العيوطى: «دراسات فى المسرح» مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة ١٩٨٦. ص:٤٥.

المادية المحسوسة كالاكسسوارات مثلاً.

وخلاصة القول: إن السيد حافظ قد قدّم لنا من خلال أعماله «مسرحًا تجريبيًا استخدم فيه أغلب حيل التجريب التى عرفت فى المسرح الغربى بدءًا بالإغراب والتغريب، ومرورًا على حرفيات المسرح التعبيرى، وعلى وسائل المسرح الوصفى، واستخدام الأصوات المتقاطعة، وأسلوب المسرحية النفسية فى تعرية العلاقات الاجتماعية والشخصيات الإنسانية، وطريقة النقلات السريعة والتوازى لإبراز حدة المفارقات فى الحدث والشخصية، وأسلوب التمسرح والارتجال»[78].

غير أن اقتناء لمجموعة من التقنيات الغربية لم يصرفه عن «خلق مسرح يمتلك أسسًا قوية تميزه بخطابه الأدبى والفنى بعيدًا عن الاتباع. قريبًا من الإبداع.. من خلال تجريب واع بشروطه الاجتماعية والحضارية والإنسانية»[79].

ومن خصائص هذه الأسس القوية التى قدمها المؤلف، مراعاته لأفضل شرط فى التجريب، وهو التحرر من أسر التعاليم الجاهزة، وامتطاء الأشكال الفنية والجديدة المنفتحة على إنجازات الثقافات العالمية. ثم إن التجريب عنده يسعى إلى تأسيس مسرح معاصر لا يقطع صلته مع الذاكرة العربية والإسلامية، ويستجيب لمتطلبات الواقع المعاصر. وبالرغم من أن المؤلف استطاع أن يقدم لنا نماذج مسرحية تستجيب لعملية التجريب، وتجيب عن مجموعة من الإشكاليات الفنية والفكرية، فإن ما يميزها أكثر هو كونها قابلة للقراءات والتأويلات. وهى مهمة يتكفل بها كل من المخرج والمتلقى معًا. لذلك سنبحث مكونات الإخراج عند السيد حافظ لنرى كيف تساهم فى إثراء النص المسرحى، وإغناء عملية التلقى معًا.

---

(٧٨) السعيد الورقى: «تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر» مرجع سابق ذكره. ص: ٢٧٠.

(٧٩) عبدالرحمن بن زيدان: التجريب فى المسرح العربى إبداع أو اتباع. الملحق الثقافى لجريدة العلم المغربية. السنة ٢١. العدد ٩٧١. السبت ٢٨ أبريل ١٩٩٠. ص: ٧.

الفصل الثالث

ملامح الإخراج
فى مسرح السيد حافظ

قبل معاينة أهم ملامح الإخراج فى مسرح السيد حافظ يحق لنا أن نطرح سؤالاً يخص المشتغلين بميدان المسرح على العموم، يتحدد فى ماهية العلاقة بين النص المسرحى فى جانبه المكتوب، والعرض باعتباره تقنيات وممارسة يلعب فيها الممثل دورًا مهمًا عن طريق الأداء، وحركة الجسد. وبموازاة لذلك تظهر فى العرض مجموعة من التشكيلات المرئية التى تساهم فى خلق الفضاء السينوغرافى.

لنعد إذن إلى معرفة نوعية تلك العلاقة بين المؤلف والمخرج، فهل هى مبنية على أسس تلاحمية، تتعاضد فيها مجهودات الاثنين؟ أو أن كل واحد منهما يتمتع بدور طليعى، أو سلطة مستقلة، قد تغنيه عن الآخر؟

إن مقارنة هذه العلاقة بين التأليف والإخراج لا تتجلى بوضوح إلا بالعودة إلى تاريخ الإخراج المسرحى، بدءًا برواد الفن الدرامى فى العصر الذهبى اليونانى من أمثال سوفوكليس وإسخليوس، ويوربيدوس، حيث كانت توجيهاتهم للكورس أو الجوقة تحمل شذرات إخراجية، وإن كانت لا ترقى إلى المفهوم الحديث.

غير أن هذه الإرهاصات الأولية للإخراج المسرحى لم تتبلور بجلاء

إلا مع منتصف القرن ١٦. ففى هذا القرن برز اسم ترك أثرًا بالغًا فى هذا المجال؛ وهو الإيطالى ديللارتى فى الكوميديا المرتجلة. فبفضل أسلوبها الارتجالى للممثلين بشّرت بميلاد نوع جديد من الممارسة كان لها دور كبير فى إمداد رواد الدراما الكلاسيكية؛ من أمثال شكسبير وموليير، بشحنات جديدة «ليس فقط بالنسبة لحركة الممثل، بل بالنسبة لتصميم خشبة المسرح، والموسيقى، والغناء، وأداء الممثل، وحتى الملابس والماكياج والإكسسوارات المختلفة. بل إن النقاد قد لاحظوا أن هؤلاء الأئمة كانوا فى صياغة نصوصهم أكثر كثيرًا من مجرد ناظمين للشعر المسرحى، وأنهم كانوا أساتذة فى فنون العرض المسرحى»[1].

إلا أن تداخل ما هو أدبى بغير ما هو أدبى لم ينطلق من وعى يميز بين ما هو مكتوب وبين ما هو معروض. كما أن التطورات الهامة التى شهدتها أوربا فى مختلف المجالات، لم يبلغها هؤلاء الرواد، إذ اقتصر دورهم على توجيه الممثلين وإرشادهم «ولم يحظ الإخراج كفن بأى اهتمام فى أى عصر سابق على القرن الماضى. ويؤكد الباحثون إن لم يكن الإخراج مميزًا كظاهرة، ولا مقدرًا كعلم له أسسه ومقوماته مثلما حظى فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا»[2].

ويمكن أن نربط هذه النهضة، بظهور العديد من التيارات أو الاتجاهات الفنية منذ منتصف القرن ١٩ بتعدد مدارسها (الواقعية - التعبيرية والسريالية وغيرها). ساهمت فى ظهور مسرحيين مخرجين موهوبين دخلوا حلقة التخصص. كما أن هناك عاملاً مهمًا، وهو التقدم العلمى والتكنولوجى الذى قدم مواد جديدة تستخدم فى بناء فى بناء مناظر غنية بالقيم التشكيلية والتى تعطى ثراء أكبر مع استعمال

---

(١) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ع: ١٩. يوليوز ١٩٧٩ ص: ٢٩.

(٢) أحمد زكى: عبقرية الإخراج المسرحى المدارس والمناهج. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٩. ص: ١٢.

الإضاءة»[٣].

وقد تضافرت عوامل أخرى فى تطور الإخراج الحديث، منها اكتشاف الكهرباء، وميلاد الفن السابع. فقد كان لهما بالغ الأثر على المستوى التشكيلى والفنى.

غير أن الثورة الحقيقية فى ميدان الإخراج لم تتبلور بشكل واضح إلا مع بداية القرن العشرين. وكانت روسيا قبلة هذا التطور، إذ أنجبت علمين رئيسيين هما: «ستانسلافسكى» و«مييرهولد». وقد أبديا شجاعة كبيرة فى ظهور أهم مؤشر فى توسيع دائرة الإخراج. ومعهما حظى الممثل بدور بارز لا يقل أهمية عن المؤثرات البصرية والسمعية الأخرى فى العرض المسرحى.

ومنذ هذا العهد، تقوى وجود المخرج المتخصص الذى احتل جانبًا كبيرًا من الأهمية لا تقل عن تلك التى يتوفر عليها المؤلف. بيد أن تداخل العملين، وبموازاة لزواج المسرح بالفنون الأخرى لم يسهم فى تحقيق كينونة العرض المسرحى «إلا بالخروج عن ذاته، فهو لا يكون مسرحًا، إلا بأن يكون أدبًا، وموسيقى، ورقصًا، وغناء وإيماء. إنه يندمج فى الفنون، وتندمج فيه الفنون. فيكون هو وغير هو»[٤].

وفعلاً فقد أدى تلاحم المسرح بالفنون الأخرى إلى تداخل الوظائف وبروز قطبى المسرح الغربى الحديث اللذين استطاعا الجمع بين التأليف والإخراج، وهما الألمانى «برتولد بريخت» صاحب نظرية المسرح الملحمى، والبولونى «جروتفسكى» واضع دراما المسرح الفقير. فقد استفاد الأول كثيرًا من الصناعة السينمائية التى أثرت أعمال المخرجين بعامة. أما الثانى، فقد كان منهجه واضحًا فى التركيز على قدرات الممثل على

---

(٣) أميرة الصردى: تطور المنظور المسرحى من خلال المدارس الفنية الحديثة. مجلة المسرح. القاهرة. العدد ٥٨. دجنبر ١٩٩٥. ص: ٥٢.

(٤) عبدالكريم برشيد :المؤتلف والمختلف (عن المسرح وزواج الفنون). مجلة الحياة (المسرحية) دمشق العدد ٢٤ - ٢٥. (عدد مزدوج) ١٩٩٠. ص: ٢٦٦.

حساب تضاؤل دور الديكور المسرحى. ولا ننسى رائد دراما الطقوس السحرية «لجزر بالى» الفرنسى «انتونان آرتو» الذى يعد مدرسة بارزة فى إدخال الإخراج المسرحى.

أما المسرح العربى، فهو الآخر لم يكن بمنأى عن حركة الإخراج العالمى. وقد بدأت بوادر الاهتمام بالعرض المسرحى مع الرواد الأوائل، من أمثال «مارون النقاش» و«جورج أبيض» و«عزيز عيد».

إلا أن الاحتفاء بالإخراج فى جانبه العلمى والأكاديمى لم تنضج ثماره الواضحة إلا مع بداية الثلاثينيات. وتبلورت أكثر عقب نهاية الحرب الكونية الثانية لما ساهمت البعثات الطلابية لرجال المسرح العربى فى بروز عدد لا يستهان به من الطاقات، سمحت لها ظروف الاحتكاك بالمسارح الغربية بالاستفادة من أحدث التقنيات والوسائل. ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض الأسماء كاللبنانى «ريمون جبارة»، والمخرجين السوريين «شريف خزندار» و«رفيق الصبان»، والعراقى «قاسم محمد». كما نهضت بالمغرب العربى مجموعة واعدة من المخرجين، من بينهم الجزائرى ولد عبدالرحمان كاكى»، والتونسى «المنصف السويسى»، وبالقطر المغربى ظهر اسم «الطيب الصديقى» وغيرها من الأسماء.

ويبقى القاسم المشترك بين مخرجى الجيل الثانى فى العالم العربى هو الاقتصار على اقتباس النصوص الغربية، وإعادة صياغتها إلا أنه مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات بعد ظهور مؤشرات مغايرة لاحت فى الأفق ضرورة الاهتمام بالتقنيات المحلية عن طريق العودة إلى المخزون الثقافى للأمة العربية، وبحث الأساليب الشعبية، دعمًا لتحقيق الفرجة المسرحية.

وفى سياق التعامل مع الأشكال التراثية، أغرى المخرجون العرب بما يسمى بأنثروبولوجية الظاهرة المسرحية التى تدرس «السلوك الثقافى - الاجتماعى - والفزيولوجى للإنسان فى حالة التمثيل والأداء»(٥).

---

(٥) أنثروبولوجيا المسرح: بقلم اويجينيوباربا. ترجمة توفيق الأسدى. الحياة المسرحية. دمشق. سوريا. العدد ١. س ٦. ١٩٨٢. ص: ١٨٤.

وعلى العموم، فإن النزعة الاحتفالية الشعبية قد شكلت دعامة أساسية للكثير من العروض العربية.

ويشكل التجريب المسرحى منعطفًا جديدًا فى تاريخ المسرح العربى، إذ ساهمت جهود المؤلفين العرب فى انتعاش حركة الإخراج المسرحى، وإن كانت لا ترقى إلى اتجاهات المدارس كما هو الحال عند الغرب. ويبقى جيل المخرجين العرب مخلصين لمجال السينوغرافيا، إذ قلما نجد المؤلفين يقوم بوظيفة المخرج فى الوقت نفسه. ويبقى الجمع بين التأليف والإخراج مقتصرًا على عدد قليل من المبدعين العرب. ولقد كان كاتبنا «السيد حافظ» واحدًا من هؤلاء الذين جمعوا بين وظيفتى التأليف والإخراج معًا. وإن قد اقتصر على التأليف المسرحى فى الآونة الأخيرة.

فكيف استطاع أن يعكس لنا هذه الظاهرة؟ وما هى مظاهرها فى نصوصه المسرحية؟ وإلى أى حد استطاع أن يوفق بين الكتابة ومقترحات الإخراج؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن التجريب المسرحى عند السيد حافظ يبقى ظاهرة تجلت فى مختلف النصوص التى نحن بصدد دراستها. ومن جانب آخر، تنبو هذه النصوص عن ملامح سينوغرافية واعدة تعزز اجتهادات المؤلف الرامية إلى تقديم رؤى مغايرة تستند على التجريب على كافة المستويات. لذلك يبقى طموح المؤلف هو إعادة النص من خلال العرض عن طريق الإخراج، إذ لا يمكن نفى العلاقة القائمة بين النص والإخراج، كما لا «ينبغى النظر إلى العرض المسرحى على أنه عمل مستقل لا يمكن فهمه جيدًا والحكم عليه، إذ اتخذ على أنه فقط تحول للنص. ومن ناحية أخرى، ليس من السهل نكران علاقة العرض بالمسرحية المكتوبة»(٦).

وتأكيدًا لما سبق، فإن وظيفة المخرج لا تقف عند الاستنساخ الحرفى

---

(٦) العرض المسرحى للنص الدرامى: أريكافيشر ليشت. ترجمة أرمير كوريه. الحياة المسرحية (السورية) دمشق. ع ٤٠. ١٩٩٤. ص: ١٢٨.

للنصوص وعرضها. فعمله لابد أن يضاء بشعلات من الخيالات والإضافات التى تزيد اللوحة التشكيلية للنص إيحاء وجمالاً. وعليه، فإن «الإخراج تكملة للنص، وليس إعادة خلق له. إنه آخر مراحل كتابة النص (فالإخراج) قراءة متعمقة لنص درامى جيد من أجل الخروج بحلول تشكيلية وجمالية للمادة المكتوبة»[٧].

وعلى مستوى آخر، تظهر جانب الجودة فى النص معينًا على تمثل البنيات التخيلية والعميقة فيه؛ لأنه «كلما كانت المسرحية غنية فى صياغتها الأدبية، وشاعريتها، وفى محتواها النفسى والعاطفى. كلما كانت تقدم للمخرج فرصة عمل عميق لا يمكن تحديد جماله»[٨]. فى مقابل ذلك، يستلزم العمل المسرحى ككل تداخل المعرفة، وإلمام كل من المؤلف والمخرج بالتبادل المعرفى.

بيد أنه لا يمكن أن نعتبر النصوص المسرحية سياجًا محصنًا بتعاليم نهائية، أو مقننة بإشارة ممنوع الدخول. فإشارات المؤلف لا تحتكر كل نواحى العمل. وبمعنى آخر، فهى لا تلغى دور الوساطة التى يلعبها المخرج بين النص والسينوغرافيا من جهة، وبينها وبين الجمهور من جهة ثانية.

والسيد حافظ من المؤلف الذين يقدرون هذه المهمة المزدوجة. ولتسهيل عمل المخرج، نجده يترك له كامل الحرية فى تقديم اقتراحاته فيما يخص الديكور واستغلال المناظر السينوغرافية المناسبة وعناصر العرض المسرحى عامة.

ومن ناحية أخرى، تبرز لنا شخصية «السيد حافظ» العارفة بأصول الإخراج، المتمكنة من فنياته بامتياز، كما تبين ذلك «مجموعة من نصوص المسرحية، أو بالأحرى تلك الإيضاحات الفنية، أو ما يعرف بالإرشادات المسرحية». وتكمن مهمة هذه الإرشادات فى تقديم تصور أولى للإخراج. فقد أصبحت هذه الإرشادات من المؤشرات الهامة فى مجال إضاءة

---

(٧) ممدوح عدوان: فى التجريب المسرحى الحياة المسرحية. العدد ٢٩، ١٩٩٣. ص:٩.

(٨) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر. سبق التعريف به. ص ١٤٢.

الإخراج بمجموعة من المقترحات. تختلف فى مضمونها وفى أبعادها الدلالية عن ما كان يسمى بـ«البرولوج»، باعتباره مدخلاً يشبه فى شكله تلك الإيضاحات السينوغرافية. وقد عرف «البرولوج» تطورًا ملحوظًا بعد العصور اليونانية. فبعد ما كان يقوم «الكورس» بتمهيد العمل المسرحى، أصبح المؤلف هو المسؤول عن هذا الاستهلال الذى يشرح فيه صاحبه عادة كيفية سير الأحداث، وإبراز أفكارها العامة. فى حين أن الإرشادات المسرحية، تخترق سلطة النص وتوجهه. وهذا ما يعنى أن «المؤلف لم يعد يطلب من المخرج أن يحافظ على فكرة المسرحية العامة، أو ما يسمى بروح النص، بل صار يطلب منه أن يخدم الإتجاه المسرحى الذى سعى إليه وهو يبدع نصه. وهذا التوجيه ليس خاصًا بالمخرج، بل ويمتد إلى القراء بكل أصنافهم، ويدعوهم إلى القيام «بقراءة إخراجية» تصورها المؤلف فى أثناء الكتابة»[(٩)].

إن هذه القراءة تهم جوانب العرض أو الإخراج بصفة عامة، ومنها الركح أو الفضاء السينوغرافى، بما يشتمل عليه من ديكور ومؤثرات مرئية أو سمعية (إضاءة - موسيقى...). بالإضافة إلى مجموعة من الإكسسوارات التى تشكل كلها شبكة من العلامات، بما فيها الممثل باعتباره مجموعة حاملة لهذه العلامات يُظهرها فعل التمسرح سواء عن طريق التعبير الجسدى الميمى أم الحركى كالرقص مثلاً، فهو يوظف «جزءًا كبيرًا من نشاطه فى إنتاج علامات تكون وظيفتها الأساسية الحلول محل مكونات المنظر، ويؤدى الممثل كل الأفعال التى لا يُوفر له المشهد ركائز مادية مناسبة»[(١٠)].

ولإعطاء صورة تقريبية على الأثر الكبير لهذه الإرشادات، يمكن أن نستفيد بمجموعة من المعطيات السينوغرافية التى تقوم بوظيفة أساسية فى العرض المسرحى. ويظهر السيد حافظ حركة تجريبية خالصة فى

---

(٩) محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلى للطباعة والنشر والتوزيع. القنيطرة. المغرب. ط١. ١٩٩٦. ص: ١٩٥.

(١٠) سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا. منشورات عيون - البيضا ط ١١-١٩٨٧. ص:٨٤.

تقديم هذه الإرشادات. فخلافًا للمؤلفين الكلاسيكيين الذين كانوا يكتفون فى استهلالاتهم على إضاءة المستوى الفكرى للمسرحية، نجد السيد حافظ مجددًا أكثر من خلال ما تقدمه الإرشادات المسرحية من سمات إخراجية تمد السينوغرافيا بتطعيمات فنية تشكيلية مهمة، على نحو ما تضمنته نصوصه المسرحية من قرائن دلالية تتضمن كثيرًا من المدلولات. ويمكن أن نشير إلى بعض الوظائف التى تقوم بها الإرشادات المسرحية فى مسرح السيد حافظ ومنها:

- بين تعدد المكان وشاعرية الفضاء :

لم يعد الركح فى الإخراج الحديث مجرد فضاء مغلق تلعب فيه الأشكال الهندسية والأشباح البشرية. وهذا ما يعنى أن المؤلف البارع الذى يقرب هذه الصور للمخرج، ويضخ فيها الحركة اللازمة السينوغرافية، يستطيع أن يحقق للإخراج نجاحًا كبيرًا، مهما كان نوع ذلك الركح. فقد استطاع السيد حافظ أن يلائم بين انتقالاته الركحية بشكل منظم، وأن يحسن التصرف فى نقل المشاهد بصفة جيدة. وبهذا يشعر الجمهور بأن أماكن متعددة تطلق عنان المخرج للبحث عن آليات جديدة بإمكانها أن تظهر على الركح، أو فى فضاءات مكشوفة، تبرز استعمال التعدد الفضائى بالمفهوم الحديث.

وقد استثمر السيد حافظ مفهوم الفضاء الحديث على عدة مستويات، كما يظهر فى بعض أعماله مثل «مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع». ففى هذا العمل تبرز مجموعة من المناظر التى تحدد الفضاء العام للعرض: (منظر منزل عبدالمطيع - القصر - قسم الشرطة - المقهى - ...). وقد كان لهذه الانتقالات السريعة آثار إيجابية وفرت عنصر المفاجأة. هذا خلافًا لما ذهب إليه بعض الدارسين وهو يتحدث عن العمل، حين رأى أنه «لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تمسك بتلابيب المتفرج، أو تحافظ على انتباهه أمام

الأحداث المسرحية»[١١].

وقد كانت التجربة التى قام بها المخرج العراقى «سعدى يونس» مخالفة لهذا الاعتقاد، حينما قام بإخراج هذه المسرحية. فقد استفاد المخرج العراقى من فضاء المقهى المقترح من المؤلف فى أحد المشاهد وصمم فضاءها فى إطار هذا التصور، واستفاد من تقنية «الكورس» أو «المؤدى» الذى استطاع من خلال تعليقاته أن يربط بين هذه المشاهد بشكل ذكى، وبهذا استطاعت هذه التجربة، كما قال مخرج المسرحية أن «تشعر الجمهور بأنه أمام مسرحية يشاهدها، وليس أمام عرض ملىء بالإيهام على أساس أنه حقيقة مفروضة»[١٢].

وهذا الكلام ينطبق على تجربته الأخرى أيضًا: «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». وهى مسرحية اختار لها المؤلف مكانًا خاصًا ذا صفة تجريدية، إنها دولة «فردوس الشورى». وقد حدد المؤلف فضاءها بكثير من التعبيرية والإيحائية (الفردوس الأخضر سابقًا). أى أنها دولة ليس لها موقع جغرافى على خريطة العالم؛ لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان، بمعنى أنها دولة «معنوية». تظهر فى عصر التخلف والعجز والقهر والهزيمة»[١٣].

ترى ما الهدف من وراء غياب الفضاء الدرامى أو المكانى الدقيق أو الواقعى فى هذه المسرحية؟ وكيف استطاع الكاتب أن يعوض هذا الغياب؟

يستفاد من هذه التجربة المقدمة أن السيد حافظ قد أراد من وراء هذا الإجراء أن يسوغ تعدد الفضاء السينوغرافى فى ذهن المخرج أو المتلقى.

---

(١١) كمال عيد: حكاية الفلاح عبدالمطيع: ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكى. ورد فى مجموعة السيد حافظ المسرحية. الأشجار تنحنى أحيانًا. ص: ٢٨٤.

(١٢) عبد البطاط: حكاية الفلاح عبدالمطيع: ورد المقال ملحقًا بمسرحية الفلاح عبدالمطيع.ص ٣٥٢.

(١٣) السيد حافظ: مقدمة مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى. ص: ٧.

علاوة على ذلك، تبدو نيّة السيد حافظ واضحة فى خدمة المضمون العام للمسرحية من خلال هذا الإجراء. وعليه، فإن غياب الزمن والمكان المحددين معًا يرتبط حتمًا بغياب المثل العليا والقيم السامية. وقد عوض المؤلف هذا الغياب بصوت «أبى ذر» الذى يتردد فى كل الأمكنة: فى قصر السلطان، صبح لا يفارقه، وفى الخارج ظل للفقراء والمحرومين (يتحرك فى الأسواق، وفى الأماكن العمومية، وفى جلسات المحاكمة،...). وفى هذا الإصرار على بقاء «أبى ذر حيًّا» بين الناس استمرار على تجدد الحياة.

ويلعب تعدد المشاهد أيضًا دورًا بارزًا فى إغناء النص بحركة معنوية، وأخرى سينوغرافية تنفتح على تعدد الأركاح.

وعلى العموم فإن الفضاء بصفة عامة يتميز بكونه فضاء إيحائيًا رمزيًا متحركًا. وقد استثمر السيد حافظ فضاء الحلقة باستغلال أحد عناصره الإيجابية؛ وهو «الراوى» أو «الكورس» الذى استطاع أن يخترق عقل الجمهور، ويقربهم من الأحداث بصفة مباشرة.

وعلى مستوى آخر، يتجلى لنا حضور النزعة التجريبية من خلال تقنية جديدة أحسن السيد حافظ استغلالها تتمثل فى كيفية الربط بين المشاهد. فخلافًا لما كان سائدًا فى الدراما الكلاسيكية؛ حيث كانت نفس الشخصية تقوم بالربط بين المشاهد للحفاظ على ملء الفراغ والتسلسل المنطقى للأحداث. نجد السيد حافظ يخالف هذه القاعدة؛ ليجعل شخصيات متعددة تتناوب على التنسيق بين المشاهد، على نحو ما تؤكده الإشارات الركحية مثلاً مسرحيتى: «حكاية الفلاح عبدالمطيع» و«ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». كما نلاحظ هذه البراعة فى الربط بين المشاهد فى مسرحية «رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة»، إذ يقوم كل من «عبدالله» أو «عبدالمطيع» بعملية الربط قصد إظهار غياب الحرية والديمقراطية فى كل الفضاءات مهما تنوعت فى الشرق والغرب. كما أن هذه التقنية تبرز لنا من جهة أخرى قدرة المؤلف على

تطويع الجانب الفنى والتقنى لصالح الموضوع العام للنص.

بيد أن أكثر الأعمال انفتاحًا على الفضاء الخارجى، يبقى عمله المسرحى «حلاوة زمان أو عاشق القاهرة، الحاكم بأمر الله». وهذا بموازاة لما يمنحه هذا النوع من المسرح «التسجيلى» - من دعم للحقائق التاريخية، بفضل اعتماده على الوثائق المختلفة المصادر والتوجهات.

فقد كانت «القاهرة الجديدة» التى أرادها «الحاكم بأمر الله»: بقصرها، وأسواقها وحاراتها،... مسرحًا كبيرًا لمجموعة من الأحداث. وفضاء تجول فيه «الحاكم» على أهازيج الموسيقى وصخب الأصوات.

وبهذا يوازن السيد حافظ بين زمنين مختلفين يريد أن يكون فضاء القاهرة بالأمس «النقى» ماديًا ومعنويًا صورة مطابقة لصورة اليوم.

وفى أعماله الأخرى، نجده يتقيد بفضاء «الغرفة الذى تدور فيه جل مسرحيات مجموعته «إشاعة». وهو فضاء مغلق يصبح فيه الإنسان محاصرًا. ونجد لذلك مسوغًا دراميًا فى سير الأحداث وأبعادها النفسية، «إذ لا تستطيع شخصيات هذه المسرحيات أن تفجر الصمت الداخلى المحصور فى الغرفة»، وتعقد وفاقها مع العالم الخارجى، بل يصبح هذا الفضاء عائقًا أمام طموحاتها. وهذا ما يتحدد من خلال مسرحية «العزف فى الظهيرة» فعلى المسرح تظهر «شقة متواضعة الأثاث - امرأة فى الأربعينيات تجلس تستمع إلى المذياع. يبدو أنها فى غرفة الإعاشة أمامها كوب من الشاى.. وتتصفح بعض الكتب والصحف... توجد مكتبة فى يمين المسرح»[14].

وتظهر هذ الإشارة الركحية البسيطة تواضع أصحاب هذه الغرفة «صبرية» و«ليلى» - فحتى هذا العالم الكبير - ولا تفترق هذه الصورة عن النموذج الآخر فى مسرحية «امرأتان»، حيث تظهر على المسرح كذلك «فى اليمين غرفة إعاشة وباب خارجى وباب المطبخ... فى اليسار يوجد غرفة نوم (باب داخلى لدورة المياه، فى غرفة النوم ملقى - أدوات

(١٤) السيد حافظ: مسرحية: العزف فى الظهيرة مجموعة: إشاعة ص: ٦٥.

مكياج – كومدينو)»[١٥].

غير أن الصورة هنا تبدو مأساوية أكثر، حينما تتصل الغرفة بدورة المياه التى تجسد قذارة هذا العالم.

ولم يسلم كل من الدكتور «مصباح الزمان» فى مسرحية «إشاعة» و«أحمد» فى مسرحية «إجازة بابا» من المعاناة النفسية، والإحباطات الداخلية والخارجية؛ فلا «أحمد» توصل إلى الحقيقة:

أحمد: (الحقيقة مش عارف...)[١٦]، ولا استطاع: مصباح الزمان» الانتصار لمبادئه بعدما تحولت الإشاعة إلى حقيقة:

الفتاة: (إيه دم – دى حقيقة... الإشاعة بقت حقيقة)[١٧].

وعليه، فإن وفاء المؤلف للفضاء الداخلى (الغرفة) يعتبر اختيارًا صائبًا، ودعامة أساسية لمضامين هذه المسرحيات.

ودعمًا لحرية المخرج، لم يقدم لنا المؤلف مكانًا أو فضاء معينًا فى مجموعته «الأشجار تنحنى أحيانًا»، وذلك قصد ترك الحرية للمخرج لتصور فضاء سينوغرافى يلائم تصوره. إلا أنّ المضمون السياسى الذى يخيم على هذا العمل، لا يسمح باقتراح فضاءات مفتوحة خارج فضاء الركح التقليدى؛ «لأن طبيعة المجتمع العربى خاصة من الناحية السياسية، لا تسمح بتقديم العروض المسرحية خارج القاعات»[١٨].

فمهما تعالت النداءات بضرورة الثورة على الخشبة الإيطالية فى وقتنا الحاضر، فإن جانب التطبيق لا يزال مستعصيًا فى مجتمعنا العربى، بالرغم من أن «بريخت» يلح على أن «ثورة المسرح تبدأ بثورة الخشبة، أى الفضاء المعمارى أو السينوغرافى»[١٩].

---

(١٥) السيد حافظ: مسرحية: امرأتان. ضمن مجموعته المسرحية: إشاعة. ص: ١٤١.

(١٦) السيد حافظ: مسرحية: إجازة بابا ص: ١٤٠.

(١٧) السيد حافظ: مسرحية: إشاعة ص: ٦٤.

(١٨) د. مصطفى رمضانى: مفهوم الفضاء المسرحى من خلال الاحتفالية مجلة مواسم. طنجة. المغرب. شتاء ٩٥. ربيع: ٩٦. ص: ١٧.

(١٩) بوول شاوول: المسرح العربى الحديث مرجع سابق. ص: ٥٥.

وعلى العموم فإن تجريب المؤلف للعديد من الأمكنة، أو الفضاءات يساهم بلا شك فى إثراء مجالات الإخراج، والتبشير بعروض جيدة، وهى مهمة سيتولى المخرجون تفجير علاماتها الداخلية فى إطار شعرية المكان الموحية. ومن ثم، فإن السيد حافظ - ومن خلال تنوعاته الفضائية - ، استطاع أن يبدع فضاء معبرًا. وفيه وفّق بين مكونات الفضاء المرئية وبين الفضاء الدرامى المتخيل «الذى يطرحه الناس، ويقوم القارئ بتشكيله فى خياله»[٢٠].

على أن دراسة الفضاء تظل مبتورة المقاصد إذا اقتصرت على جانب «المكان/الركح). فالفضاء يظل فراغًا إذا لم يتم ملؤه. وهذا ما يحدث عن طريق الإيحاء الذى يتضمنه الحدث الدرامى، وتشارك فى إظهاره جميع المكونات الأخرى كالضوء والآلات الركحية[٢١].

فضلاً عن ذلك يلعب جسد الممثل دورًا محوريًا فى تشكيل الفضاء بواسطة حركات الجسد، بالإضافة إلى مجموعة من المناظر واللوحات التى يشملها الديكور.

الديكور:

لقد شهد العالم مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تحولات جديدة بفضل التقدم التكنولوجى، وازدهار الفن التشكيلى والتصويرى الحديثين بفضل جهود المدارس الحديثة (كالانطباعية والسريالية والرمزية...) فى استخدام المناظر المعبرة.

وقد كان المسرح من أكثر الفنون التى استفادت من هذا التحول؛ لأنها ساعدت على تطور فن السينوغرافيا الحديثة على النهوض بالإخراج المسرحى، إذ تسابق المخرجون فى إبداع المناظر المتنوعة، وتنويع الوسائل

---

(٢٠) حسن قصاب حسن: الفضاء المسرحى وكيف ندرسه مجلة الحياة الثقافية (تونس) العدد: ٢٧. سنة ١٩٩١. ص: ١٣.

(٢١) الحبيب شبيل: الفضاء المسرحى/ الفضاء التمثيلى مجلة الحياة الثقافية. تونس العدد ٦٦. ١٩٩٣. ص: ١٣٤.

التصميمية، واختراع الحيل المسرحية فى أثناء العرض.

كما ساعد تلاحم المسرح بمجموعة من الفنون الأخرى (رسم - نحت وموسيقى وإضاءة وغيرها) إلى تطور وسائل الديكور، إغنائه بإمكانيات تعبيرية جديدة.

ويحظى الديكور بعناية كبيرة من المهتمين بالإخراج المسرحى لكونه ورشة مهمة فى تأثيث الفضاء السنوغرافى. كما أنه يعمل على ربط العلاقات بين شبكة العلامة العاملة فى العرض المسرحى. فهو إلى جانب الخشبة يدعم شاعرية العرض ككل.

وفى هذا الصدد نجد السيد حافظ يهيئ نصوصه المسرحية بمجموعة من الإرشادات التى تحدد القطع الديكورية المناسبة. ويمكن أن نشير إلى بعض هذه الإرشادات المسرحية. وعلى سبيل التمثيل لا الحصر يقول فى مسرحيته: «رجل ونبى وخوذة»:

- المنظر :

ستائر زرقاء فى أرجاء المسرح - قواعد مستدرية فى المقدمة، ثلاث قواعد موزعة فى المقدمة ويمين ويسار المسرح. القاعدة الأولى والثانية ارتفاع كل منهما نصف متر. القاعدة الثالثة حوالى ٧٥ سم فى المستوى الثانى فى أسفل يسار المسرح توجد عصا عُلق عليها قطعة قماش بيضاء. العصا مدهونة باللون الأخضر - يجود على كل قاعدة خوذة[٢٢].

تحدد هذه المقدمة، وضع القواعد الموزعة على الركح، فعلى العصا الخضراء تظهر قطعة بيضاء، وفى كل قاعدة توضع خوذة. بالإضافة إلى مجموعة الشخصيات المتمركزة فى هذه القواعد. وهذا يعطى للمخرج تصورًا خاصًا عن بداية عمله السينوغرافى. وهو ما يفسح المجال أمام انفتاح خياله، ويضيف مجموعة من العناصر الأخرى كما حدده النص.

ومن جهة أخرى، فإن دلالات الألوان (الأبيض والأخضر) يمكن أن

(٢٢) السيد حافظ: مسرحية: رجل ونبى وخوذة ص: ٦ -٧.

تشكل مفتاح فهم العمل ككل أمام ذهن المتفرج.

وفى مسرحية «امرأة وزير وقافلة»: يحدد المؤلف خصوصية الديكور كما يلى:

- **المسرح :**

ثلاثة أجـزاء: فى اليـمـين، يقف ثلاثة رجـال يرتدون أزياء باللون الأسود، والأصفر، والأخضر وأمامهم عربة تشريح. فى المنتصف: سلم وزير ملىء بالماء، وقد جلست امرأة أمامه. ويلاحظ أن الزير يتصل بقناة للمياه داخل الصالة... فى اليسار: يوجد ثلاثة رجال فى زى أنيق للغاية. أولهم: مؤلف يمسك قلما كبيرًا وورقة ضخمة، والثانى: ملحن يمسك جيتارًا صغير للغاية، والثالث: يمسك ميكروفونًا. يبدو أنه مطرب[٢٣].

فهذا الديكور يقدم ضمنيًا صورة لمجموعة من الأنظمة العربية المختلفة المقنعة الوجوه. وأمامها تظهر صورة (المرأة أو الأرض) التى تنتظر يوم الميعاد: ميعاد تحقق الطهارة والنقاء، أو زمن الأحياء الذى قد تبعثه المياه من جديد، ويمحو الماضى المطعون بخنجر الهزيمة. غير أن الحلم يبقى صعب المرام إذا لم تكف أقلام الزيف وحناجر الهتاف العنكبوتى.

بيد أن السيد حافظ لا يقتصر على خدمة الأبعاد الفكرية فى نصوصه المسرحية. فمقتضيات التجريب الحديث توجب الاهتمام بالعناصر الجمالية التى تفيد الإخراج ككل.

لهذا نجده يسترشد بمجموعة من الإنجازات السنوغرافية الحديثة ويكيف إمكانياتها فى خلق الفضاء التشكيلى. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى استعانة السيد حافظ بتقنية الديكور المتحرك، بدلاً من الديكور الثابت حتى يفسح المجال أمام مؤثرات أخرى تساهم فى إضاءة الديكور، ومنها الإنارة، والموسيقى. والمؤثرات الصوتية. وهذه الطريقة

---

(٢٣) السيد حافظ: مسرحية: امرأة وزير وقافلة ص: ٢٥ - ٢٦.

تذكرنا بنظريتين غربيتين أطلتا مع هذا القرن، مع كل من الديكوريست السويسرى أدولف آبيا (١٨٦٢ - ١٩٦٦م)، وهو أحد تلاميذ ريتشارد فاجنر.

وقد عرفت نظرية آبيا بارتكازها على ربط التأثيرات المرئية والصوتية بعنصر الإيقاع النابع من الموسيقى وحركة الممثل، كما تتأسس هذه النظرية على الاهتمام بدلالات اللون والضوء وعلاقتهما بالإيقاع. كما استفاد السيد حافظ من نظرية المخرج الإنجليزى إدوار غوردون كريغ (١٨٧٢ - ١٩٦٦م). وتتأسس هذه النظرية فى مجملها على ثلاثة عناصر أساسية (الفضاء - الإضاءة - الممثل)[٢٤].

وكما سنرى لاحقًا، يشكل الممثل والإنارة عنصرًا بارزًا ومؤثرًا فى الفضاء.

ويبقى السيد حافظ متشبثًا بحركية الديكور حتى فى أعماله التى يلجأ فيها إلى الديكور البسيط كما هو الحال فى مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع.

وضمن انشغالاته الدؤوبة بالديكور يلجأ إلى أسلوب تجريبى جديد يستفيد فيه من منهجية بريخت فى الإخراج من خلال تغيير الديكور أمام النظارة لرفع الإيهام. ويستغل توقف الحوار لصالح تقديم مقطع موسيقى أو غنائى أو غيره كى تتم عملية تغيير الديكور دون اللجوء إلى إنزال الستارة: (صوت الآذان - مع الآذان بتغير الديكور)[٢٥].

كما تسهل اللوحات الإيضاحية على تطعيم الديكور بوظائف جديدة كالتعليق على الأحداث أو نقلها إلخ على نحو ما يحدده المثال الآتى علم الدولة العربية الشرقية. عبارة عن: علم أبيض وجنيهات ذهبية، ناصعة. الباب الخارجى لإحدى السفارات كتب عليها لافتة ممنوع الزيارات

---

(٢٤) Paul Luis Mignon: Panorama du Théâtre au xx siècle. Gallimard.Paris. France. p. 22.

(٢٥) السيد حافظ: مسرحية: الحاكم بأمر الله. ص: ٢٥ - ٢٦.

وكروت الزيارة وعدم الممانعة حاليًا[٢٦].

وفى الفصل الثانى، تظهر لافتة أخرى قد تغنى عن كل حوار:

(يفتح الستار على علم الدولة الغربية... علم أحمر، وفى وسطه دولارات واضحة. الباب الخارجى للسفارة كُتب عليها: السفارة بخط عربى. لوحة قماش أهلاً بك يا أخى العربى المصرى فى بلدك الدولة الغربية[٢٧].

وتساهم هذه اللوحة أيضًا فى التعبير عن الوجه النقيض للشعار الذى تحمله. وهو أمر يساعد على تغريب الأحداث. كما أن الدولار - كما تحدده إشارة العلم الأحمر - يعد سببًا فى ازدياد حدة التوتر بين الدول العربية. وعلى العموم فإن هذه الأطر الديكورية تصور نسخة لا تطابق الوجه الحقيقى للبلدان العربية. وتعدد دلالاتها - فى اعتقادنا - بالغة الأهمية لما قد تحمله من صدمات مباغتة للمتلقى وهو يفكك رموزها.

وتطل هنا لوحة أخرى كاريكاتورية على تفشى ضروب التناقض فى عالمنا الممزق. وهى لوحة مزقها الخطاط فى مسرحية معزوفة للعدل الغائب، وهو يكتب (على اللافتات بلون أبيض، وفى بعض الأحيان يرسم لوحات ثم يمزقها[٢٨].

وقد أكثر المؤلف من استعمال هذه اللوحات فى جل مسرحياته، وهى تضفى طابعًا تغريبيًا على الأحداث، رغم أننا لا يمكن أن نحصر الإخراج فى هذه الأطر لأنها مجرد جزء بسيط من المناظر السينوغرافية العامة فى العمل المسرحى.

وما دمنا بصدد الحديث عن الفراغ، فإن السيد حافظ تخلى فى بعض الأحيان عن تقديم تصور للديكور فى نصوصه المسرحية؛ تاركًا

(٢٦) السيد حافظ: مسرحية: رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة ص: ٢.

(٢٧) السيد حافظ: المسرحية: نفسها ص:٤٣.

(٢٨) السيد حافظ: مسرحية: معزوفة للعدل الغائب ص: ٢٣٥.

المجال للمخرج كى يقوم بذلك كما فى مسرحية «محبوبتى»...: «الديكور مفتوح لخيال المخرج والديكوريست»[٢٩].

ومع ذلك فإن هذه المبادرة تقوم على موقف يساهم فى بلورة الرؤيا العامة للنص؛ لأن الفراغ يعتبر ديكورًا أيضًا ويحمل دلالة خاصة.

وحتى فى حالة استعماله، فإنه فى أحسن الأحوال يجنح إلى البساطة، كما هو الشأن فى مسرحيتى حكاية الفلاح عبدالمطيع، وظهور واختفاء أبى ذر الغفارى، وغيرها من أعماله المسرحية.

ويمكن أن نقارن هذه الطريقة التجريبية بما يعرف بالمسرح الفقير المنسوب إلى البولونى «جروتفسكى» كما تطابق بساطة الديكور هاته الإعداد المسرحى فى منهج (بيتر بروك) صاحب نظرية المساحة الفارغة. وهى تستند فى مجملها على تعويض ملء فراغ الديكور بالاعتماد على التعبير الجسدى للممثل.

وعلى العموم، فإن تخلى الكاتب عن الديكور، أو بالأحرى «استخدام المنطقة الخالية التى قد تتكيف مع أى تصميم، وحتى مع المزاج المتغير للجمهور فى مناسبات معينة ذو قيمة لا تقدر - ويتيح هذا إن كانت هناك رغبة - تمازجًا وتدخلاً سهلين بين الممثلين والجمهور»[٣٠].

وعن علاقة تقديم الديكور بالمنحنى التجريبى فى مسرح السيد حافظ، يمكن أن نسجل استغلال المؤلف لمجموعة من الفنيات السينوغرافية الحديثة، ويلائم بين إمدادات قنواتها التقنية والتشكيلية، دعمًا لمتطلبات الانخراط فى المشروع الحداثى من جهة، وإيجاد توافق بين أصول الفرجة العربية من خلال عدم التكلف فى تزيين الديكور، وهو ما يصلح لتجارب العروض العربية التى تفتقر للإمكانيات التقنية

---

(٢٩) السيد حافظ: مسرحية: محبوبتى قمر الخصوبة سحب فى شرنقة حبنا ميلاد صعودا. ص: ٢٠٠.

(٣٠) هارون كليرمان: حول الإخراج المسرحى تأليف هارون كليرمان. ترجمة ممدوح عدوان مراجعة على كنعان. دار دمشق للنشر. سوريا. الطبعة الأولى. ١٩٨٨. ص: ٧٤.

المتطورة بصفة عامة.

ويمكن أن نلخص نظرة السيدة حافظ تجاه تجريب الديكور فيما ذهب إليه باريس بافيس وهو يعرف الديكور حين قال: إن الديكور أداة قبل أن يكون صورة - كما أنه يبقى وسيلة قبل أن يكون زخرفة(٣١). وهذا يعنى أن الديكور عند المؤلف لم يأت للتصوير الزخرفى، إنما أصبحت وظيفته تتحدد فى إيجاد المعادل التشكيلى للنص الأدبى أو الفكرى للمسرحية. وبموازاة لذلك، فإن هذا الفرض لم يمنع، لكن نجاح السيد حافظ فى تقديم تصورات كفيلة بمساعدة المخرج على تحقيق جمالية الديكور ليتحقق بذلك البعد الدلالى والبعد الجمالى معًا.

على أن عدم المغالاة فى الإكثار من الزخارف فى الديكور، دفع المؤلف إلى استغلال وسائل تقنية أخرى يحتاجها العمل المسرحى؛ ومنها الإكسسوارات. وهى تلعب دورًا هامًا فى ملء الفضاء المسرحى، واستدراك بساطة الديكور بتعابير أشد عمقًا. هذا إلى جانب المكونات الأخرى السمعية والبصرية قد تتناغم مع الحركات التعبيرية لجسد الممثلين. وهذا يسمح بإعطاء دينامية جديدة تخدم العرض.

وبهذا أصبح التجريب عند السيد حافظ لا يقتصر على حدود الأدبية كما كان سائدًا السابق، بل ينفتح النص على إمكانيات أخرى تعتمد على تأثير الصوت وحركة الجسد وغيره، كما يستفيد التجريب أيضًا من الإنتاج العلامى لمجموع الإكسسوارات كما سنرى لاحقًا.

- الإكسسوارات Les Accessoires

الإكسسوارات كما يعرفها «باتريس بافيس» فى قاموس المسرح هى: «عبارة عن أشياء محسوسة موضوعة على الركح، يستعملها الممثلون، أو يحركونها فى أثناء تمثيل المسرحية. ويستثنى منها الديكور والملابس»(٣٢).

(٣١) Partice Pavis: Dictionnaire du Théâtre. p.99.

(٣٢) Partice Pavis: Dictionnaire du Théâtre. p.18.

وبصورة أدق، فإن الإكسسوارات هى مجموعة العلامات الموزعة عبر الركح المعهد لتنفيذ العرض أو الإخراج. وهى عبارة عن مجازات منجزة للأيقونات (icones) التصويرية. وتكتسى أهمية كبيرة، إذ يتحدد دورها فى تطوير الأحداث وضبط علاقات الممثلين فيما بينهم من جهة، وبينهم وبين عناصر العرض كلها من جهة ثانية. كما أنها تساعد على التكثيف الرمزى للخطاب المسرحى وعلاوة على ذلك فإن الإكسسوارات تخدم علاقة الوساطة التى تساعد على الوظيفة التواصلية مع الجمهور. الشىء الذى يفرض البحث عن هذه المواد التصويرية الحاملة للخبر.

ووقد أمدّنا السيد بمجموعة من الرموز التى يمكن للمخرج أن يستفيد منها. ومن بين هذه الإكسسوارات التى شدّت انتباهنا، هذه الصورة المركبة فى مسرحية «لهو الأطفال فى الأشياء شىء»:

«المسرح فى المنتصف عجلة ثابتة، فى منتصف المسرح الخلفية بانوراما بنفسجية علقت ساعة متضخمة تدق لكن عقاربها لا تتحرك إلا بأيدى الإنسان (فردة حذاء متضخمة على شكل سيارة. سيجار متضخم ثابت على المسرح. منديل متضخم كتاب متضخم»[٣٣].

ويتكرر نفس المنظر فى أثناء المسرحية حتى نهايتها. فعجلة الزمن تدور لكن لم يتغير أى شىء. يبدو أن الإنسان الذى هو المحرك للزمن، لم يستطع أن يحرك عقارب الزمن الآتى بسبب وجود حذاء أفكاره المتسخة. فحتى أطفالنا لازالوا يركبون كيسًا هلاميًا لا يمكن أن نثبّت قراره. (ينزل الكيس الهلامى مرة أخرى المسرح يركبه الطفل ويرتفع به إلى أعلى والمسرح جامد)[٣٤]. وتظهر هذه الصورة البليغة قدرة السيد حافظ التصويرية، وسعته الخيالية فى إيجاد المعدلات الجديدة لهذه المحمولات. (فالكيس الهلامى يعادل الزمن الجامد).

---

(٣٣) السيد حافظ: مسرحية: لهو الأطفال فى الأشياء شىء. ص: ١٢١ - ١٢٢.
(٣٤) السيد حافظ: مسرحية: طفل وقوقع وقزح ص: ١١٩.

وفى موضع آخر يورد السيد حافظ «العصا»، باعتبارها إكسسوارًا عادة ما يرتبط بالسلطة، أو استبداد الحكم بصفة عامة. وقد وظفها فى مسرحية: «حكاية الفلاح عبدالمطيع». فعبدالمطيع موظف لم يمتثل لسلطة زوجته من جهة، ولم يحترم أوامر السلطان من جهة ثانية؛ (ينظر فيجد أم بثينة حاملة العصا، يلتفت فى الاتجاه الآخر وكأنه لا يراها»[٣٥]. وتوضح هذه الإشارة عدم رؤية «عبدالمطيع» للعصا معادلاً يبرز عدم امتثال هذا الأخير لسلطة العصا.

وفى مسرحية «إجازة بابا»، نرى مجموعة إكسسوارات الغرفة ملقاة على الأرض وهى توحى بهذا العالم الفوضوى المليء بالتناقضات التى تزيد من تعاسة شخصية «أحمد»: «يلاحظ فى الإكسسوار فى الغرفة... فردة شراب للأطفال، حذاء أطفال ملقى.. صورة له هو والأطفال.. صورة للمدام مع الأولاد. بنطلون «كاوبوى» للطفل الصغير «فى الصالة»[٣٦].

وحين نعود إلى مجموعته «الأشجار تنحنى أحيانًا»، نكتشف عالمًا كبيرًا من الرموز: (السيف الساقط من أيدى الفرسان)، تنتظم فى عقد محكم الربط.

(تدخل الفتاة معها ثلاث زهرات بلون كل فستان تأخذ الوردة الحمراء ذات الثوب الأسود، والوردة السوداء ذات الثوب الأحمر، والوردة البيضاء تبقى فى يد ذات الثوب الأبيض[٣٧].

والشاهد فى هذا العقد، أن الألوان (أو المذاهب) قد تتبدل مواقفها وتتخذ أشكالاً مختلفة. ويبقى اللون الصافى الأبيض الذى لا يتنافى مع الحقيقة هو الواضح. وحينها لا تصلح الأفكار الأخرى إلا أن تكون مجرد دمى للعب يحسن بنا أن نرميها فى القمامة.

---

(٣٥) السيد حافظ: مسرحية: حكاية الفلاح عبدالمطيع ص:٧.
(٣٦) السيد حافظ: مسرحية: إجازة بابا ص: ١٠١.
(٣٧) السيد حافظ: مسرحية: تعثر الفارغات فى درب الحقيقة ص: ٢٤٢.

تدخل الفتاة تمسك أربع عرائس تضع كل عروسة «دمية» عند كرة زجاجية، تدخل الأربع نساء تمسك كل واحدة عروس «دمية» تجرى الفتاة على سلم تنزع المفتاح الذهبى ترتفع البانوراما الحمراء يظهر أربعة صناديق للقمامة كبيرة. ترمى كل امرأة الدمية فيها. يجلس الأربعة فى صمت واجم تسقط أمطار دون صوت.. أيها الأولاد هيا نلعب[٣٨].

وتوظيف القمامة يذكرنا بطريقة المخرج الإنجليزى «بيتر بروك» الذى كان يستعملها «على خشبة المسرح رمزًا للاستهلاك البشع لحياة الإنسان فى هذا العصر»[٣٩]، وإن كان السيد حافظ يضيف لها الأفكار المستهلكة التى لم تعد صالحة. ففساد الأخلاق وسيادة الفوارق الاجتماعية، واستهلاك الأفكار الفاسدة. كلها قاذورات لا تصلح إلا أن تكون ملقاة فى القمامة.

وعن وظيفة الإكسسوارات فى مسرح السيد حافظ وعلاقتها بظاهرة التجريب، يمكن القول أن: مجموع هذه الإكسسوارات لم تعد مجرد أشياء مادية كما هو الحال فى المسرح الكلاسى، بل أصبحت محمولات مضافة إلى موضوعاتها، حاملة لمجموعة من الإشارات المسندة لها. وبهذا يغدو تكثيف الإكسسوارات مظهرًا تجريبيًا تتحدد وظيفتها أكثر فيما تقدمه من مجازات واستعارات جديدة.

ولم يقتصر السيد حافظ على المستوى المادى للإكسسوارات، بل أعطاها أبعادًا إنسانية، إذ تصبح هذه الإكسسوارات شخصيات تساهم فى بلورة الأحداث. ومن المؤكد أن السيد حافظ أعطى لهذه الإكسسوارات أبعادًا جديدة ساعدت على إضاءة الجانب السينوغرافى فى أعماله المسرحية، إلى جانب العناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحى عامة.

---

(٣٨) السيد حافظ: مسرحية: السابقة. ص: ٢٤٤.

(٣٩) وطفاء حمادى هاشم. المسرح وإشكالية العلاقة مع المتلقى. مجلة المسرح. القاهرة. العدد: ٩٦. نوفمبر ١٩٩٦. ص: ٢٠.

- الإضاءة المسرحية:

يحتاج العرض إلى مجموعة أخرى من المكونات تساهم فى تلوين الركح بدلالات تعمق الحس الجمالى للفن المسرحى، سواء على المستوى التركيبى لهذه المؤثرات وعلاقاتها بالمكونات الأخرى، أم على المستوى التواصلى.

وللإضاءة أثر كبير فى الديكور. فهى «بتركيزها على شخص أو على زاوية، يمكن أن تلعب دورًا سيكولوجيًا. ولذا أصبح ضبطها أحد هموم المخرج الكبرى؛ لأنها تساعد على جعل تمثيل النص، والطبيعة والجو المعنوى محسوسًا، وتنويعاتها ترافق وتسجل تطورًا عاطفيًا»(٤٠).

فالهدف من تسليط الضوء على الممثلين يرتبط برد الفعل النفسى الذى تظهره ملامح الشخصية. أما علاقة الضوء بالمكان، فترتبط بالتحديد العينى له، ودوره فى إعطاء إشارات الانتقال بين الأركاح، كما فى استطاعته اختزال الأزمنة.

وفى هذا الصدد، وبهدف تعميق أبعاد الإضاءة، تسطع على مسرحيات المؤلف مجموعة من الخطوط الضوئية المعدة للتعبير عن المقاصد السالفة الذكر؛ البعد الزمنى والمكانى، وكتلة الشخصية، وقيامها بحركة معينة كما يتضح فى هذا المثال: «الإنارة تتحول إلى الصباح»(٤١).

أو كما تتحدد هذه الإشارة الضوئية فى مسرحية «خطوة الفرسان»: «الإضاءة تزداد على المسرح، الفرسان يقفون بجوار بعضهم فى قلب منتصف المسرح، يخرجون أقنعة يضعونها على عيونهم يستديرون مرة واحدة تجاه الصالة»(٤٢).

ويهدف السيد حافظ من وراء انعكاس الإضاءة على الفرسان إلى إثارة فضول المتفرج، وحمله على معرفة حقيقة الشخصيات/الفرسان

---

(٤٠) تقنية المسرح: فيليب فان تيفيم: ترجمة بهيج شعبان. منشورات عويدات. بيروت. الطبعة الأولى مارس ١٩٧٢. ص: ١١٠.

(٤١) السيد حافظ: مسرحية: رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة ص: ٩.

(٤٢) السيد حافظ: مسرحية: خطوة الفرسان. ص: ١٧٧.

كما يرمى هذا التسليط الضوئى إلى تغريب الحدث على الطريقة البريختية من خلال حمل الفرسان لأقنعتهم.

ويوضح الضوء فى المشهد الثالث من مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذو الغفارى» حالة «أبى المجون» وهو يلهو فى مجلس سمرى مع مجموعة من الفتيات. قد يغنى فيه عن كل تعليق: «الضوء يتساقط على «أبى المجون» وهو يلهو ويصخب مع فرقة الفتيات الجميلات»(٤٣). كما قد يتحول هذا الضوء ضمنيًا إلى أشعة (تتساقط) على رأس «أبى المجون».

إلى جانب ظهور هذه البقع الضوئية على أجزاء المسرح، يشارك الظلام أو خفوت الضوء فى تثبيت المواقف بصفة عامة.

وتقترب هذه الطريقة فى تجريب الظلام بعمل المخرج الإنجليزى «بيتر بروك» فى مسرحية «أوبو ملكا».

ويهدف السيد حافظ من وراء اختفاء الإضاءة إلى تحول المشاهد وتغيرها. أما الظلام فيحقق وظائف فكرية تسعى إلى إبراز الحالة النفسية للشخصيات، أو إلى تحديد خصوصية الفضاء الذى تدور فيه الأحداث مع تدقيق زمنه.

بالإضافة إلى ذلك، تحقق ألوان الإضاءة وظيفة تحويلية متعددة التعبيرات تتناوب أشكالها فى إيضاح القيم النصية والخلفيات السينوغرافية.ويمكن أن نمثل بهذا القوس القزحى الوارد فى مقدمة مسرحية: «طفل وقوقع وقزح»:

«حركة الإضاءة على المسرح يقع من الضوء الأصفر تتساقط فى تتابع فى أرجاء المسرح. أشكال مثلثية. المثلثات فى الديكور والضوء والإضاءة والديكور فى حالة تختفى من الضوء الأزرق تعطى المسرح بدلاً من الضوء السابق. يختفى بقع من الضوء الأحمر الذى يغطى المسرح من الضوء البرونزى أرجاء المسرح»(٤٤).

---

(٤٣) السيد حافظ: مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى ص: ٣٨.
(٤٤) السيد حافظ: مسرحية: طفل وقوقع وقزح ص: ٦٠.

ويؤدى هذا التناوب فى تعاقب الألوان وسيلة تعبيرية تقرّب الجمهور من الإطار الفكرى العام للمسرحية. كما تعكس هذه الألوان كيفية التدرج فى المشاهد والأحداث إلى أن تنتهى بهذه الصورة القاتمة. وبواسطة هذا التركيب اللونى، (للأصفر - والأزرق - والأحمر فالضوء البرونزى)، تتحدد الخلفيات الجمالية والفلسفية فى تعميق وظيفة الضوء. ووجه الشبه بين هذه الألوان وفكرة المسرحية يتجلى فى طفل أو جيل يعيش وسط القواقع. لازال يبحث عن نور يضحى من أجله. ومن ثم، تبرز لنا هذه اللوحة الموضوع العام للعمل المسرحى. وعلاوة على ذلك: «فاللون يتداعى لدى المتلقى، مثل استدعاء اللون الأحمر لرموز من نوع النار والاشتعال والتوتر والحركة. واستدعاء اللون الأزرق لرموز من قبيل الحلم والسرية. إن هناك فى امتزاج هذه الألوان كذلك رموزًا باطنية وغير ملموسة...

إن هذا كله ينبع من شعور أساسى بالتناسق (الهارمونى - L'har-monie»(٤٥).

وبمقتضى هذا الإيحاء المساعد على تطعيم النص جماليًا، تلوح فى الأفق المصداقية التى تتمتع بها هذه الألوان، على عكس ما قد يُعتقد من أنها مجرد فضلة أو حشوًا يؤدى وظيفة تزيينية. ولن نكون مبالغين إذا قلنا بما صرح به الناقد المسرحى البولونى «جيرس كونج»: «إننا لا يمكن أن نتصور نصًا مسرحيًا بغير أديسون. بالإضاءة يستطيع الفنان أن يقدم عمله فنيًا على خشبة فارغة»(٤٦).

وما دمنا بصدد الحديث عن التجريب وعلاقته بالإضاءة، فإن ثمة أهدافًا جديدة سعى السيد حافظ إلى تحقيقها. فالإضافة لا تقف عند

---

(٤٥) فلاديمير جوزيف، المنهج: ترجمة عمرو أسعد خليل - مجلة آفاق (مغربية) عن اتحاد كُتّاب المغرب، العدد: ٨ - ٩. ١٩٨٨. ص: ١٥٩ - ١٦٠.

(٤٦) نقلاً عن: بوسرحان الزيتونى: الإضاءة المسرحية. مجلة دراما (المغرب) العدد: ١ أبريل ١٩٩٢. ص: ٥٢.

حدود إبراز التحولات الزمنية والمكانية والنفسية للأحداث والشخصيات، وإنما تتعدى هذا الجانب لتساهم فى تهيىء المناخ التشكيلى والتعبيرى للمستوى السينوغرافى ككل. فهى تشكل مع الوسائل السينوغرافية الأخرى وحدة متكاملة.

ولما كان المسرح يعد أب الفنون الذى يحتضن كثيرًا من الأجناس الفنية والأشكال التعبيرية - ومنها الغناء والموسيقى باعتبارهما ركيزتين تدعمان إنجاز الحدث الدرامى -، فإن هذه الأجناس لا تكتفى بخدمة جمالية العرض الغنائية فحسب؛ ولكن «من شأنها أن تلخص الحدث، أو تعلق عليه أو تتنبأ به»[٤٧].

وفى أكثر تقديرنا، فإن الغناء والموسيقى فى مسرح السيد حافظ لا يكتفيان بهذه الوظيفة الجمالية، لأنهما أصلان فى الحدث، وليس فرعين. لذلك فإن فرض إقحام المخرج «للموسيقى والأغانى من الخارج فى نص متكامل يعتبر نوعًا من أنواع اغتيال النص، ومن اتهام الجماهير بالغباء»[٤٨].

ويمكن أن نحدد دور الموسيقى والغناء فى مسرح السيد حافظ من خلال بعض الأمثلة ومن ذلك ما ورد فى مسرحية «إشاعة» على لسان المذيعة:

المذيعة: نعتذر لكم عن هذا الخلل الفنى الذى حدث عبر الأقمار الصناعية. والآن نقدم لكم أغنية «تخرج أغنية: آه... آه... أغنية محمد عبدالوهاب»[٤٩].

وقد أعقبت هذه الأغنية قرار «الدكتور مصباح الزمان» بإهداء

---

(٤٧) أحمد العشرى: «مسرح برتولد بريخت» بين النظرية والتطبيق العربى. مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلد ٢١. العدد ٣. يناير فبراير - مارس ١٩٩٣. ص:٣٢.

(٤٨) سعد أردش: «الموسيقى والثقافة على هامش ندوة أقامها مهرجان دمشق الحادى عشر للفنون المسرحية: تحت عنوان: «المسرح والموسيقى» مجلة الطريق (اللبنانية) بيروت. السنة ٤٨. العدد ٢. أبريل ١٩٨٩. ص: ١٧١.

(٤٩) السيد حافظ: مسرحية: إشاعة. ص: ٤.

جائزته إلى مصر والمصريين.

وما يثير الانتباه من خلال هذه الوقفة الموسيقية، هو أن السيد حافظ أراد أن يثير موضوع الإعلام العربى من خلال تدهور مستواه، كما أراد من جهة أخرى أن يحقق هدفًا تقريبًا يسعى إلى فضح هذه المناورة. وفى كل الأحوال فإن توظيف الأغنية يعد جزءًا من الحدث.

ويزكى هذا المثال جانبًا آخر من وظيفة الغناء يتمثل فى اعتباره جزءًا من الحدث. وهذا ما نستشقه من مسرحية «رحلات ابن بسبوسة»؛ فعلى إيقاع النشيد الوطنى المصرى، يهلل «عبدالله» فرحًا بعودته إلى بلده، بعد طرده من البلاد الشرقية العربية (يغنى عبدالله: بلادى بلادى»[٥٠].

لم يكن هذا الإخلاص الوطنى عزاء «لابن بسبوسة» كى يخفف آلامه، وإنما وقع ما لم يكن يتوقعه، إذ تعرض مقابل ذلك لأشكال من الحيف والتنكيل.

ومن الوظائف الأخرى للموسيقى والغناء أنهما يوفران الفرصة للممثل من أجل تغيير الديكور فى أثناء مجريات العرض المسرحى، كما يتضح فى هذا المشهد من مسرحية: «رحلات ابن بسبوسة»:

(موسيقى مع تغيير الديكور مطار القاهرة الدولى)[٥١].

وعلى العموم، فإن استخدام السيد حافظ لهذه المؤثرات الصوتية يعد من التقنيات المهمة فى مجال التجريب المسرحى العربى، بحيث تصير الموسيقى والغناء من مرتكزات الحدث، كما أنهما يُحققان وظائف جمالية فعّالة بخلاف ما هو عليه الأمر فى بعض العروض المسرحية العربية التى تقحم الغناء والموسيقى بهدف الإثارة أو لإضفاء بُعد جمالى خالص.

وفى سياق تحول المكونات الأخرى للعرض، يقترح السيد حافظ

---

(٥٠) السيد حافظ: مسرحية: رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة ص: ٤٠.

(٥١) نفسها ص: ١٠.

تنويعة جديدة تتعلق بمؤثر صوتى يعرف بـ "Play back" . وهو بعبارة عن تردد صوتى يرسله جهاد التسجيل من خارج الركح. وقد تكرر أكثر من عشر مرات فى مسرحية: «إجازة بابا». ويعد تأثير الـ"Play back" بالغ الأهمية فى هذا العمل: لأنه يلعب دور الشخصية المحايدة التى لا تقف على الركح. وتكمن ضرورتها بشكل واضح فى خدمة مضمون المسرحية. فهو يعبر عن عجز «أحمد» على مواجهة ضغط الحياة ومتطلباتها المادية. وبهذا يصير "Play back" علامة صوتية ذا وظيفة موضوعية وجمالية معًا، كما تحدده أصوات «البلاى باك» فى هذا الحوار:

– أحمد (صوت أحمد سليمان فى القديم بلاى باك) الإنسان يا زينب سيد المخلوقات ربنا فضله على مخلوقات الكون كلها. أيوه الإنسان هو اللى يخلق الحضارة والمدنية. وأنا إنسان... حررت نفسى من الحيوان اللى جوايا من الشر اللى جوايا. من كل شىء ضد الإنسان.

– زينب (صوت بلاى باك): «ما افتكرش أن الإنسان كده زى زينب ما بتقول... الإنسان ضعيف وخايف وأنت على طول عمرك بتخاف... وبتخاف من الطموح من المقامرة، موظف وفضلت بعيد عن النجاح...»[٥٢].

ويجسد هذان الصوتان مفارقة بين نقيضين: «أحمد» وهو يدافع عن مبادئه وشرفه المهنى من جهة، وزوجته «زينب» من جهة ثانية، وهى ترى فى زوجها شخصية ضعيفة، وعاجزة عن تحقيق متطلبات الحياة. فكل منهما يعبر عن الصوت المناقض للآخر، الشىء الذى لا يسمح بعقد المصالحة بين الطرفين. ولهذا تظهر وظيفة «البلاى باك» فى إبراز جانب المفارقة بين وجهين، أو ضدين مخالفين لصوت الإنسان الحقيقى.

ـ الممثلون ولغة الجسد:

يشكل الممثل نواة الفعل فى العرض المسرحى. فبفضل طاقات

---

(٥٢) السيد حافظ: مسرحية: إجازة بابا. ص: ١٠٢.

الجسد الحركية والصوتية، يتم إنجاز مجموع العلامات. كما يمكن حضور الممثل من تعويض باقى المكونات الأخرى للعرض. وبصيغة أخرى، فإن «كل المنظومات الدالة (الفضاء السينوغرافى - الملابس - الماكياج - السرد - النص - الإنارة - الإكسسوار) يمكنها أن تغيب دون أن يلحق التمسرح أى تحريف فى عمقه، إذ يكفى أن يظل الممثل حاضرًا لكى يصان التمسرح ولكى يتمكن المسرح من تحقيق فعله»(٥٣).

إن هذا الحكم، بما ينطوى عليه من تشديد على طاقات الجسد، ودوره فى تفجير العرض وتأطير الفضاء المسرحى، يعكس من جهة أخرى المكانة الفنية للممثل. وقد تقوت هذه المكانة لا سيما مع منظرى الدراما الغربية فى نهاية القرن ١٩ وبداية هذا القرن، حيث ازداد الاهتمام بضبط حركة الجسد، أو ما يعرف بتشكيل فضاء الجسد.

وعليه، فإن النتيجة المنطقية لهذا التحليل، تفرض على الممثل - وبمساعدة المخرج - أن يجتهد فى ترجمة دينامية الجسد، وإثبات الحركات الملائمة لكل عرض قصد تشخيص معانى الأشياء على الركح. غير أن هذه الفاعلية الجسدية لا تتأسس على محاكاة الواقع أو اندماج الممثل فى شخصيته، أو تقمصه لها كما عند «ستاتسلافسكى» الذى يرى أن الممثل يجب «أن يعيش دوره فى كل لحظة، وفى كل مرة يعاد فيها العرض المسرحى، يجب أن يشعر الممثل بنفس الإحساس الذى تعيشه الشخصية المسرحية التى يجسدها»(٥٤).

أما بريخت فيميل إلى مفهوم التشخيص حتى لا يندمج الممثل مع دوره. ويتم هذا من خلال تقنية التغريب. وهى تقنية تقصد إلى تقوية فرص الإثارة والدهشة لدى المتلقى من أجل تحريك طاقة التفكير لديه.

---

(٥٣) د. حسن المنيعى: المسرح والسيميولوجيا مطبعة سليكى إخوان طنجة (المغرب ١٩٩٥) ص: ١٢١ - ١٢٢.

(٥٤) محمد سعيد الجوخدار. مبادئ التمثيل والإخراج. دار الفكر. بيروت بدون تاريخ نشر. ص: ١٤.

كمـا أن الممثل مـدعو للصـدق الفنى فى الأداء والعـرض. وفى حدود أبعـد، على الممـثل أن «يمـزج بين صـفـة المتفـرج والناقـد والمحلل لسلوك الشخصية»(٥٥).

وخـلافًا لما يذهب إليـه الكثيـر، من أن كـلا المنهـجـين ينهـضـان على تعـارض جوهـرى. فـالنـاظر المـمحص يسـتنتج تكامـلاً بينهـمـا . فـإذا كـان «ستانسلافسكى» «يركـز على الممثل الموهوب الذى يحلم بخشبـة واسعة يستطيع أن يتقدم فوقها، كما يتقدم العازف أو المغنى، ويشـرح بإمكانياته الداخلية والخـارجية دون عـون، أى بالفن والتكتيك وحـدهما تلك الحيـاة الفنية الجميلة للروح الإنسانية التى يصورهـا»(٥٦)، فإن بريخت أيضًا يعد امتدادًا له، حيث يمتزج الصدق الفنى مع التشخيص، فلابد «لمن يريد أن يمـثل فى مسـرحيات بريخت أن يمـر بمدرسـة سـتانسـلافسكى فى إعـداد الممثل»(٥٧).

وبهذا تصبح كلتا النظريتين ضـروريتين لصقل تجـارب الممثلين، كما أنهما تشكلان مـرجعيتين تكاملتين للتجـريب المسـرحى فى إعداد الممثل بصفة عامة.

من هنا يظهر الممثلون فى مسرحيات السيد حافظ كى يبلوروا معانى التكامل الحسى والجمـالى: سـواء مـن حيث إبرازهم لإمكانيـات كبـيـرة من الحركات الجسدية، والتموجات الإيقاعية (إيماء - حركات - رقص -...)، أم عن طريق تعـدد الأدوار للشـخصية الواحدة. وفى كلتا الحـالتين، يبـرز دور «الحركة فى المسـرح. باعـتبارهـا إنتـاجًا، وينظر إلى حـركة الممثل (على الأقل فى شكل تجـريمى للعب والارتجـال)، باعـتبـارهـا منتـجـة للعـلامات، وليس باعتبارها مجرد إبلاغ لأحاسيس معبر عنها حركيًا»(٥٨).

---

(٥٥) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر. ص: ٢٧٢.

(٥٦) المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم. إعداد جيمس روز إيفانز: ترجمة فارق عبدالقادر. مجلة الأقلام (العراقية) س: ١٣. العدد ١٢. شتنبر ١٩٠٨. ص: ٣٨.

(٥٧) محمد سعيد الجوخدار. مبادئ التمثيل والإخراج. ص: ٢١.

(٥٨) حسن يوسفى. المسرح ومفارقاته. مطبعة سندى. مكناس. الطبعة الأولى ١٩٩٦. ص:٨٥.

وعليه، فإن تنميط الحركة بواسطة الاستعمال الجسدى، أو من خلال استعانتها بمجموعة من الإكسسوارات يساعد على «سميأة» اللغة الجسدية. علاوة على ذلك، فإن شخصية الممثل تحدد أيضًا مختلف السلوكيات الإنسانية والحمولات الفكرية.

ويمكن أن نمثل لذلك بمجموعة من الإشارات التى تحدد حركة الممثلين من داخل النص فى مسرح السيد حافظ: «يهبط الأطفال جميعًا بصمت، يعطون ظهورهم للجمهور ثم يدورون فى أرجاء المسرح يركبون الحذاء»(٥٩). وتعكس هذه الحركة ظهر الحقيقة الآخر، بحيث يختفى الوجه الحقيقى للأطفال، ويؤجلون الحديث إلى موعد لاحق.

وبإيقاع مختلف (تجرى أم بثينة وهو أمامها (تصطدم بزوج ابنتها مهند»(٦٠). وتبرز هذه الإشارة الركحية موقف زوجة عبدالمطيع «أم بثينة» من زوجها غير أنها دائمًا تواجه معارضة «مهند». وفى هذه الصورة تتجسد لنا معانى التعبير الفنى لوضع الممثل فى الركح. وفضلاً عن ذلك، فإن الممثل الحقيقى هو القادر على إنتاج مجموعة من الحركات، وعلى تحويلها بصفة آلية. أو على حد تعبير «مبير هولد»؛ فإن الممثل يشبه الآلة المتحركة التى تضفى على العرض صفة الشعرية: (يتحرك الكورس يصنع مقهى)(٦١).

وفى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى» يصور لنا السلطان وهو يحدق فى الفراغ تتجسد هيئة أبى ذر فى السلويت»(٦٢)، تأكيدًا لهذا المعنى.

من هنا تبرز قدرة الممثل على تعويض الديكور الفارغ كما كان معمولاً به فى مسرح «النو» اليابانى، أو المسرح الصامت بعامة. فبمقدور الحركة

---

(٥٩) السيد حافظ: مسرحية: لهو الأطفال فى الأشياء شىء. ص: ١٤٤.

(٦٠) السيد حافظ: مسرحية: حكاية الفلاح عبدالمطيع. ص: ٧.

(٦١) المصدر نفسه. ص، ٢٥.

(٦٢) السيد حافظ: مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى/ ص: ٢٣.

أن تقوله ما لا يستطيع الجسد أن يفصح عنه، كما نجد فى مسرحية: «رحلات ابن بسبوسة»: «شباب يتشكلون إلى هرم بشرى»[٦٣].

وبهذا استطاع السيد حافظ أن يستجمع مجموعة من الجهود فى ميدان التشخيص لصالح التجريب المسرحى. وقد سعى إلى جعل التشخيص وسيلة تتكامل فيها موهبة الممثل فى إيجاد الحركات المناسبة، والمعادل الحقيقى لكل لغة فى الأداء، مع اختزال الجسد للقطات سريعة ومعبرة، كما هو الحال فى المشاهد السينمائية حينما يؤدى المونتاج وظيفة إيقاعية.

وعلى مستوى آخر يضطلع الممثل فى مسرح السيد حافظ بأداء مجموعة من الأدوار المختلفة على غرار ما يفعل «بريخت» بشخصياته. على نحو ما نجده فى مسرحية: «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى»، إذ (تحولت شخصية القاضى سيف الدين الفاروق إلى أبى ذر الغفارى»[٦٤]، أو حينما أصبح «جوهر الصقلى ينوب عن السلطان الحاكم بأمر الله»[٦٥] فى مسرحية «الحاكم بأمر الله».

وينسجم هذا التبادل فى أداء الأدوار مع «المسرح الحقيقى... الذى يأتى فيه الممثل حركات يتحرك[٦٦].

وخلاصة القول: فإن الممثل ليس شخصية عادية، بل إنها تتسم بصفة التعدد والقدرة على أداء مجموعة من الأدوار فى عمل مسرحى واحد. وفى كل حالة تكون قادرة على أن تصبح علامة أو علامات ضمن السياق الخاص الذى يقتضيه العرض فى انسجام تام مع مختلف مكوناته الأخرى.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن استثمار طاقات جسد الممثل لا يمكن أن

---

(٦٣) السيد حافظ: مسرحية: رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة ص: ٥.

(٦٤) السيد حافظ: مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى/ ص: ٨٤.

(٦٥) السيد حافظ: مسرحية: الحاكم بأمر الله/ ص: ١٠.

(٦٦) المسرح وقرينه: آلتون آرثر. ترجمة الدكتورة سامية أسعد. دار النهضة العربية. القاهرة. مايو ١٩٧٢. ص: ٦.

ينشأ من العبث. فهو موجه للجمهور. لذا فإن الممثل لا يستطيع تبرير وجوده إلا إذا دمّر الحواجز بينه وبين الجمهور لتوسيع قاعدة الفرجة فى إطار ما يعرف بكسر «الجدار الرابع». وهى خاصية أصبحت قاعدة أساسية فى مختلف العروض التجريبية العربية. وهذا ما حدث مع شخصيات مسرحيات السيد حافظ. لذلك تبدو قريبة من الشكل الاحتفالى الداعى إلى تحقيق الاندماج المنفصل الذى يعكس توهج جسد الممثل بفانوس سحرى، أو «مصدر إنارة روحانية» يتألق باطنيًا عبر فعل جسده: أى بواسطة عضلاته واندفاعاته الباطنية. فإن عليه أن يجعل منه أداة مطيعة لإنجاز حدث فكرى حقيقى. أداة يشكلها مزيج من الزهد والقسوة، أو من التجرد والجذبة والجنونية»(٦٧) - حسب تعبير «باتريس باڤيس» - ولقد حقق السيد حافظ من مجموعة من هذه الشروط فى أعماله المسرحية، إذ تكاملت فيها الأبعاد الفكرية، وانسجمت مع إيقاع المكونات الجمالية التى تخول للمخرج تقديم عمل ناجح.

وصفوة القول: إن علاقة التجريب بالإخراج فى مسرح السيد حافظ أثمرت شجرة باسقة من الفروع المنحدرة من أصول مختلفة لمجموعة من الاتجاهات السينوغرافية الحديثة.

فلا مجال للشك فى أن اقتراحات السيد حافظ قد شملت كثيرًا من المواصفات الجديدة للمسرح الشامل؛ إذ تناغم الفضاء مع شاعرية المكان، وانسجم الديكور مع الأغراض المتوخاة كما توافقت الإكسسوارات مع وظائفها السيميوطيقية، وتركيب الصور مع حسن استغلال دلالات الضوء أو الإنارة. وبفضل الربط الجيد بين المشاهد، والتنسيق فيما بينها تجسدت مقومات الإنسجام التام بين عناصر العرض. فضلاً عن

---

(٦٧) حسن المنيعى: الجسد فى المسرح مطبعة سندى مكناس (المغرب) ط. ١ - ١٩٦١. ص ١٧ أيضًا : د. سامية أسعد: الدلالة المسرحية - مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد ١٠ - العدد ٤ - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٠. ص. ٩٠.

حضور الفضاء الجسدى للممثل الذى يكثف حضور الحركة داخل العرض المسرحى عامة. وهذه الأمور كلها هى التى تمنح لنصوصه المسرحية المرونة المتحررة لخلق عرض مسرحى قادر على استغلال مختلف المكونات الجمالية لكثير من الأجناس الفنية كالسينما والتشكيل والرقص وغيره... وبفضل هذه الاقتراحات السينوغرافية الواعدة، ستلوح آفاق جديدة فى تأسيس دينامية فرجوية تساهم فى بلورة قنوات متعددة للخطاب المسرحى دعمًا لحركة التجريب فى المسرح العربى.

الخاتمة

لقد استطاع السيد حافظ وهو يطأ أرض التجريب. أن يثبت قدميه فيها، ويخطو بهما خطوات إلى الأمام تنسجم فيها الأهداف الفكرية مع الغايات الجمالية. ففيما يخص الموضوعات، نجح فى معالجة عدة قضايا تتجذر فى الواقع العربى المهزوز والانفتاح على هموم إنسانية، بدءًا بإبراز خلفيات الانحناء العربى إبان هزيمة يونيو، واقتفاء آثارها السلبية. وفى هذا الإطار تمكن من كتابة مجموعته المسرحية «الأشجار تنحنى أحيانًا» وفق انضباط موضوعى وفنى يعى إشكالية التجريب وعلاقته بالسياسة، وتمكن من امتصاص الأسلوب التحريضى والخطابى، والانتصار على الشكوى والأنين من أجل البحث عن الكلمة الفعل.

ومرورًا بقضايا الإنسان المعاصر، استطاع أن يجسد معاناة الذات وانحدارات المجتمع فى عصر ماتت فيه الفضيلة، واندثرت المثل الإنسانية، فأصبح الاغتراب يكبح جماح الطموح الفردى. وفى هذا السياق، عكس محنة المثقف العربى، وترجم لنا هواجسه على نحو ما نلاحظ ذلك فى مسرحيات «إشاعة» و«إجازة باب» و«معزوفة للعدل الغائب». فمن خلالها تناول جملة من الانشغالات التى مازالت تؤرق المثقفين على الخصوص، ومن ضمنها مشروع إعادة كتابة التاريخ، وتمحيص مصادره من أجل تعرية المسكوت عنه، كما لمسنا ذلك على الخصوص فى مسرحيتى «إشاعة» و«الحاكم بأمر الله». ثم تطرق بكثير من الإيحاء إلى إشكالية أزمة الفكر العربى المعاصر وعلاقة ذلك بأسئلة

الهوية، والاغتراب وما ينجم عنها من قضايا فرعية لها أهميتها فى الصراع الاجتماعى والسياسى بالوطن العربى.

أمام موضوع المرأة فظل حاضرًا ضمن انشغالات السيد حافظ. فقد عالج الجنس اللطيف فى معترك الحياة المعاصرة، وما يعترضها من هدر لكرامتها الإنسانية، وأثر كل ذلك على نفسيتها كما نجد فى مسرحيتى «امرأتان» و«العزف فى الظهيرة».

وقد لاحظنا بعد دراسة مسرح السيد حافظ أن التجريب هو السمة التى توحد كل مسرحياته. وإذا كان هذا التجريب يتخذ مظاهر متعددة، فإن مسحة من العبث تطفو عليها.

وتظهر هذه الخاصية من خلال التيمات القريبة من مواضيع كتاب العبث، حيث تعجز الشخصيات عن عقد المصالحة مع العالم الخارجى، لتغدو عاجزة عن التواصل معه، كما ينتابها القلق والحيرة واليأس، فتتضاعف حالات الاغتراب. غير أن العبث فى مسرح السيد حافظ يتسم بواقعيته، ويخضع لخصوصيات المجتمع العربى بعيدًا عن الفلسفة الوجودية أو العبث ذى الطابع الفلسفى كما هو الحال فى الحضارة الغربية.

أما توظيف التراث فى مسرح السيد حافظ، فيتأطر ضمن اختيارات فكرية وجمالية، كما يخضع لمنهج نقدى يستوعب حركة الدورة التاريخية، ويتقاطع مع الفهم التراثى الجامد. فقد عمد السيد حافظ إلى تطويع مواد التراث، وجعلها قابلة لإضاءة الحاضر، وتحقيق إضافات جديدة تتلون بألوان عصرية ورموز مغايرة. ومن هذا المنطلق، تعامل مع الشخصيات التراثية تعاملاً يتكيف مع المعطيات الراهنة، كما لاحظنا مع المسرحيات التى قمنا بدراستها فى هذا البحث. وقد تمكن من خلال هذه العملية إلى صياغة مواقف درامية خصبة ورؤى فنية ذات طوابع تجريبية خالصة.

وقد لاحظنا كذلك أن تجريب الكتابة الكوميدية عنده ترتبط

بمنابعها المحلية، وتتجذر فى عمق التربة العربية. فاكوميك عنده يتوسل بالسخرية قصد إعادة التوازن إلى الكيان الإنسانى، وتعرية الواقع العربى المختل. فهو لا يغازل الضحك، ولكنه يتلون بأقنعة الحياة، فيمزج ويتألم فى نفس الوقت لكى يرصد حالات غير طبيعية ويثور عليها. وبذلك يغدو لقاحًا مناعيًا ضد كل الأمراض الاجتماعية والسياسية.

وفى الجانب الفنى دائمًا، حرص على التمرد على مواصفات المسرح التقليدى، واتجه نحو التجريب. فعلى مستوى الحدث، لم يخضع لوحدة الموضوع، كما هو الشأن فى الدراما الأرسطية. لذلك تعددت الأحداث داخل العمل الواحد ضمن تركيبية البناء الدرامى. أما الزمن فلم يخضع لنظام زمنى ثابت يراعى التطور المنطقى لسير الأحداث، وجاءت اختياراته تبعًا لتداخل الحالات والأزمنة. وإذا انتقلنا إلى المكان، فإنه يعكس الأبعاد الدرامية. وقد وظفه توظيفًا رمزيًا وإجرائيًا. وهو فى غالب الأحيان غير محدد. غير أن إدراك خلفيات توظيف المكان لا تتضح إلا فى سياق علاقتها بالفضاء السينوغرافى ومكوناته، مادام المكان جزءًا من هذا الفضاء.

أما الحوار فيتميز بالشفافية، وقدرته الإبلاغية، وحسن اختيار دلالاته. وقد استطاع أن يجمع فيه بين الدرامية والملحمية، ويتخلى عن الغنائية دون التضحية بالطابع الشاعرى لا سيما فى مجموعته المسرحية «الأشجار تنحنى أحيانًا» ومسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». ثم إن الحوار لا يقتصر على اللغة المنطوقة، فالحركة والإيماء تقوم المنطوق إلى جانب بعض الإكسسوارات الدالة كاللافتات وغيرها مما أشرنا إليه فى هذا العمل.

بيد أن استيعاب وظيفة الحوار لا تتبلور إلا من خلال إبراز علاقته بالصراع الدرامى. وهو صراع يظهر على عدة مستويات، إذ يتلون بالصراعات الداخلية للشخصيات، وصدامها بغيرها. كما أنه صراع يتصادم الفكر مع الواقع. أو لنقل: هو فكرى سياسى واجتماعى من أجل

تثبيت القيم الصالحة، وإنكار غيرها.

أما وظيفة الشخصيات فى مسرح السيد حافظ، فإنها تتحدد أيضًا من خلال عمل الصراع الدرامى الذى هو صراع قيم ومواقف واختيارات فكرية وسياسية لها علاقة بالواقع العربى، وتعبر عن شخصية الكاتب ومواقفه الطلائعية. لذا يمكن القول: إن لوظيفة الشخصية دورًا إجرائيًا فى بلورة الصراع الراهن. وإلى جانب ذلك نجد شخصيات مغلوبة لا تستطيع مجابهة الواقع. وهذا التوظيف له بعد تجريبى يسعى من خلاله المؤلف إلى إلغاء البطل الممجد. فضلاً عن كوننا لا نجد مفهوم البطل الثانوى أو الكومبارس، فكل شخصية تصبح فاعلة فى تطور الأحداث وصياغتها. وبذلك تفهم لماذا يصعب تحديد سلوكيات الشخصية ودوافعها إلا بعد التعرف إلى تكوينها النفسية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

وفيما يتعلق بالجانب اللغوى، نجد أن السيد حافظ وظف اللغة المسرحية بكثير من الإيحاء والتعبيرية، إذ استعان بالرمز والأساطير والحكايات لتصبح كلها وسيلة لغوية دالة وعلامات تعبيرية تجمع بين المنطوق، واللغة البصرية التشكيلية والمتخيلة أحيانًا. كما استعان بلغة الإشارات والحركة اعتمادًا على تلوينات ما يختزنه الممثل من طاقات تعبيرية من خلال جسده وإيماءاته وقدرته على اختزال الكلمة فى الحركة. وبذلك قدم لنا صرحًا يفيض بالانتماءات والممكنات.

وأخيرًا لا يمكن أن أدعى فى نهاية هذا البحث، بأنى قمت بتطويق هذه الإشكالية، وضم كل شتاتها، ولكنى حاولت ملامسة بعض من جوانبها فقط. ولن تستكمل هذه الدراسة صورتها الكاملة إلا بجهود من سيأتى بعدى من الباحثين.

والله ولىّ التوفيق

لائحة المصادر والمراجع

(١) المصادر العربية :

- القرآن الكريم برواية ورش.

(أ) المعاجم العربية:

- ابن سيده الأندلسى: معجم المحكم والمحيط الأعظم. تحقيق مصطفى السقا وحسين نصار. ج ٦ - ط ١ - ١٩٥٠ - معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية.
- ابن منظور: لسان العرب. ج ٥ - دار صادر بيروت - بدون سنة نشر.
- محمد مرتضى الزبيدى: تاج العروس - المطبعة الخيرية مصر - ١٣٠٦هـ.
- إبراهيم أنيس ومجموعة من الأساتذة: المعجم الوسيط دارالفكر. ج١ بدون سنة نشر.

(ب) المعاجم الأجنبية:

- Dictionnire: Le petit Iarousse Illustré 1996 - Edition Larousse- Paris France 1996.

PATRICE. PAVIS: Dictionnaire du Théatre. Editions sociales. Paris- France- 1980.

(ج) مسرحيات السيد حافظ:

- المجموعة المسرحية «إشاعة» وتضم ٦ مسرحيات تجريبية وهى على التوالى:
- إشاعة.
- العزف فى الظهيرة.
- إجازة بابا.
- امرأتان.
- والله زمان يا مصر.
- معزوفة للعدل الغائب. عن: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥
- المجموعة المسرحية: «الأشجار تتحنى أحيانًا». وتضم ٩ مسرحيات وهى على التوالى:
- مسرحية: رجل ونبى وخوذة.
- مسرحية؛ امرأة وزير وقافلة.
- مسرحية: طفل وقوقع وقزح.
- لهو الأطفال فى الأشياء شىء (التصريح الأول).
- تكاثف الفثاثة على الخلق موت. (التصريح الثانى).
- حظوات الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة (الثالث).
- محبوبتى.. محبوبتى (قمر الخصوبة سحب فى شرنقة حبنا ميلاد صعود) (التصريح الرابع).
- تعثر الفارغات فى درب الحقيقة. بحث (الخامس).
- الأشجار تتحنى أحيانًا (التصريح السادس). عن مطبعة الفتح - فيصل - الهرم - القاهرة - ١٩٩٢.

(*) مسرحيات:

١ - حبيبتى أميرة السينما.

٢ - مسرحية حكاية مدينة الزعفران.

٣ - مسرحية علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا: سلسلة رؤيا الإسكندرية: ط ٣ - ١٩٨٢.

(*) مسرحيتا:

١ - حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان.

٢ - هم كم هم ولكن ليس هم الزعاليك. عن أدب الجماهير - الكويت ١٩٧٩.

- مسرحية: حكاية الفلاح عبدالمطيع: مطابع صوت الخليج - الكويت ١٩٨٢.
- مسرحية: حلاوة زمان أو عاشق القاهرة: الحاكم بأمر الله - مركز الدلتا للطباعة - ط ١ - ١٩٩٣.
- مسرحية: رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة: المركز الدولى للنشر والإعلام - القاهرة. ط١ - ١٩٩٤.
- مسرحية: سيزيف: مركز رؤيا - الإسكندرية الطبعة الأولى - ١٩٩٠.
- مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى. مطابع صوت الخليج، الجويت - ١٩٨١م.
- مسرحية: كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى سلسلة رؤيا - الإسكندرية - ط ٢ - ١٩٩٠.

(د) المسرحيات العربية:

- على أحمد (باكثير): مسرحية الفلاح الفصيح: مطبوعات مكتبة مصر - دار مصر للطباعة - القاهرة. بدون سنة نشر.
- خالد محيى الدين (البرادعى): مسرحية: أبو حيان التوحيدى منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب - دمشق - سوريا ١٩٨٣.
- عبد الكريم (برشيد): مسرحية:ابن الرومى فى مدن الصفيح: مجلة الفنون المغربية - السنة ٦ - ع ١ نوفمبر - ١٩٧٩.
- عبد الكريم (برشيد): مسرحية: اسمع يا عبدالسميع السلسلة الإبداعية ١ - دار الثقافة - البيضاء - ط١ ١٩٨٧.
- رشاد (رشدى): مسرحية: اتفرج يا سلام: مطابع مؤسسة الأهرام - القاهرة ١٩٦٥.
- محمد (سلماوى): مسرحية: سالومى ٢ - دار ألف للنشر - القاهرة - ١٩٩١.
- الطيب (الصديقى): مسرحية: ديوان سيدى عبدالرحمن المجذوب: دار استوكى للنشر - الرباط - ١٩٧٩.
- الطيب (الصديقى): مسرحية: مقامات بديع الزمان الهمدانى: دار البوكيلى للطباعة - القنيطرة - (المغرب) الطبعة ١ - ١٩٩٨.
- عبدالقادر علولة: الثلاثية (مسرحيات: الأقوال - الأجواد - اللثام) عن المسرح الجهوى بوهران - مسرحيات مرقوقة بالآلة الكاتبة بدون تاريخ نشر.
- عز الدين (المدنى): ديوان الزنج وثورة صاحب الحمار - الشركة التونسية للتوزيع - تونس ط ٤ - ١٩٨٧.

- عز الدين (المدنى): مسرحية مولاى السلطان الحسن الحفصى: الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس) ١٩٨٧.
- محمد (مسكين): مسرحيتا: النزيف ومهرجان المهابيل، منشورات دار الأطفال - البيضاء - ط ١ . ١٩٨٧.
- سعد الله ونوس: مسرحية الملك هو الملك - دار الآداب - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٠.

(٢) المراجع العربية :

- زكريا (إبراهيم): سيكولوجية الفكاهة والضحك مكتبة مصر - عن دار مصر للطباعة والنشر - القاهرة. بدون تاريخ نشر.
- يوسف إدريس: نحو مسرح مصرى: مسرحيات ومقالات للمؤلف - مطابع الوطن العربى - بيروت - فبراير ١٩٧٤.
- خالد محيى الدين (البرادعى): خصوصية المسرح العربى - منشورات اتحاد الكُتّاب العرب - دمشق - سوريا - ١٩٨٦.
- عبد الكريم (برشيد): الاحتفالية ومواقف ومواقف مضادة مطبعة دار تينمل للطباعة والنشر - مراكش ط١ ١٩٩٣.
- عبد الكريم (برشيد): حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى السلسلة الإبداعية ٢ - دار الثقافة - البيضاء (المغرب) ط١ - ١٩٨٧.
- عبد الكريم (برشيد): المسرح الاحتفالى: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - مصراتة - الجماهيرية - ط١ - ١٩٩٠.
- فرحان (بلبل): المسرح العربى فى مواجهة الحياة - منشورات وزارة الثقافة والإعلام السورية - دمشق ١٩٨٤.
- التراث وتحديات العصر: على هامش ندوة القاهرة. ساهم فيها مجموعة من المفكرين العرب - دار الطليعة بيروت - الطبعة ١ - ١٩٨٥.
- حمدى ـالجابرى): المخرج المسرحى العربى ناقلا ومبدعًا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.
- محمد عابد (الجابرى): نحن والتراث - دار الطليعة بيروت - طبعة ١ - أبريل ١٩٨٠.
- محمد عابد (الجابرى): الخطاب العربى المعاصر: دراسة تحليلية - دار الطليعة - بيروت - الطليعة ١ - ١٩٨٢.
- محمد سعيد (الجوخدار): مبادئ التمثيل والإخراج دار الفكر - بيروت - بدون تاريخ نشر.
- السيد (حافظ): مسرح الطفل فى الكويت - دار الثقافة الجديدة - الإسكندرية - ١٩٨٦.
- صبرى (حافظ): التجريب والمسرح - دراسات ومشاهدات فى المسرح الإنجليزى المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤.
- توفيق (الحكيم): التعادلية - مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٥٥.
- توفيق (الحكيم): زهرة العمر (رسائل) المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٤٣.

- توفيق (الحكيم): قالبنا المسرحى - مكتبة مصر للطباعة القاهرة ١٩٨٨.
- تاسعد آيت (حمودى): أثر الرمزية الغربية فى مسرح الحكيم - دار الحداثة - بيروت - لبنان. الطبعة ١ - ١٩٨٦.
- حسن (حنفى): التراث والتجديد - موقفًا من التراث القديم - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - الطبعة ٤ - ١٩٩٢.
- خالد محمد (خالد): رجال حول الرسول - دار الفكر بيروت - لبنان - بدون سنة نشر.
- سامى (خشبة): قضايا معاصرة فى المسرح - دار الحرية للطباعة - مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٧٢.
- دراسات فى مسرح السيد حافظ: مجموعة من النقاد والباحثين ج١ - مكتبة مدبولى - القاهرة - ١٩٨٨.
- رشاد (رشدى): نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن - دار العودة - بيروت - الطبعة ٢ - ١٩٧٥.
- د. مصطفى (رمضانى): الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة - منشورات كلية الآداب (وجدة) - مطبعة النجاح - البيضاء - المغرب - ط١ ١٩٩٦.
- قيس (الزبيدى): مسرح التغير - مقالات فى منهج بريشت الفنى - دار ابن رشد - بيروت - ١٩٧٨.
- أحمد (زكى): عبقرية الإخراج المسرحى - المدارس والمناهج - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - ١٩٨٩.
- عبد الرحمن (بن زيدان): أسئلة المسرح العربى سلسلة الدراسات النقدية ٧ - دار الثقافة - البيضاء - المغرب - الطبعة ١ - ١٩٨٧.
- عبد الرحمن (بن زيدان): خطاب التجريب فى المسرح العربى - مطبعة سندى - مكناس - الطبعة ١ - ١٩٩٧.
- عبد الرحمن (بن زيدان): قضايا التنظير للمسرح العربى من البداية إلى الامتداد - منشورات اتحاد الكُتّاب العرب - دمشق - سوريا - ١٩٩٢.
- محمد أديب (السلاوى): المسرح المغربى البداية والامتداد، دار وليلى للطباعة والنشر - مراكش - المغرب - الطبعة ١ - ١٩٩٦.
- بوول (شاوول): المسرح العربى الحديث (١٩٧٦ - ١٩٨٩) عن رياض الريس للكتب والنشر - لندن - ١٩٨٩.
- غالى (شكرى): ثقافتنا فى مفترق الطرق - دار الآداب - بيروت - الطبعة ١ - نوفمبر ١٩٧٤.
- غالى (شكرى): ثورة المعتزل - دراسة فى أدب توفيق الحكيم - دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط٣ - ١٩٨٢.
- نهاد (صليحة): المسرح بين الفن والحياة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٦.
- نعمان (عاشور): المسرح والسياسة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦.
- محمود أمين (العالم): توفيق الحكيم مفكر أو فنان دار شهدى للنشر - القاهرة -

الطبعة ٢ - ١٩٨٥.
- محمود أمين (العالم): الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر - دار الآداب - بيروت - ط ١ - أكتوبر ١٩٧٣.
- يوسف (العانى): التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات - دار الفارابى - بيروت - ١٩٧٩.
- مصطفى (عبد الغنى): المسرح المصرى فى السبعينيات -الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٧.
- مصطفى (عبد الغنى): مسرح الثمانينيات - دراسة فى النص المسرحى المصرى - عن دار الوفاء للنشر - القاهرة - ١٩٨٥.
- فاروق (عبدالقادر): نافذة على مسرح الغرب المعاصر دراسات وتجارب - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة - باريس - الطبعة ١ - ١٩٨٧.
- يوسف (عبدالمسيح) ثروت: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى منشورات مكتبة النهضة - بيروت - بغداد - الطبعة ٢ - ١٩٨٥.
- شكرى (عبدالوهاب): عناصر العرض المسرحى - المكان دراسة فى تطور خشبة المسرح - الكتاب الأول. المكتب العربى الحديث - الإسكندرية - مصر ١٩٨٧.
- محمد الناصر (العجيمى): المسرح الطليعى فى مصر (١٩٦٢ - ١٩٧٤) سلسلة آداب عربية - منشورات دار المعلمين العليا - سوسة - تونس - ١٩٩١.
- على عقلة (عرسان): سياسة فى المسرح - دراسة - منشورات اتحاد الكُتّاب العرب - دمشق - سوريا - ١٩٧٨.
- عبد الله (العروى): ثقافتنا فى ضوء التاريخ - المركز الثقافى العربى - بيروت - البيضاء الطبعة ١ - ١٩٨٣.
- عبد الله (العروى): مفهوم الأيديولوجيا - المركز الثقافى العربى - البيضاء - بيروت - ط ١ ١٩٨٣.
- عبد الله (العروى): مفهوم العقل - المركز الثقافى العربى - البيضاء - بيروت - ط١ - ١٩٩٦.
- روجى (عساف): المسرحة أقنعة المدينة، دار المثلث - بيروت - ١٩٨٤.
- رياض (عصمت): البطل التراجيدى فى المسرح العالمى دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٠.
- عصام الدين أبو العلا: مسرح نجيب سرور - مكتبة مدبولى - القاهرة ١٩٨٩.
- أكرم ضياء (العمرى): التراث والمعاصرة: سلسلة كتاب الأمة، مطابع الدوحة الحديثة - قطر - ط ٢ - ١٩٨٥.
- أمين (العيوطى): دراسات فى المسرح - مكتبة الأنجلو مصرية - القاهرة - ١٩٨٦.
- عبدالكريم (غلاب): فى الثقافة والأدب - مطبعة الأطلس - الطبعة الأولى - البيضاء ١٩٦٤.
- فوزى (فهمى): فى مفهوم التراجيديا والدراما الحديثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦.
- سيزا (قاسم) ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا. أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة. منشورات عيون - الدار البيضاء - الطبعة ٢ - ١٩٨٧.

- هند (قواص): المدخل إلى المسرح العربى - دار الكتاب اللبنانى - بيروت - ١٩٨١.
- محمد (الكغاط): بنية التأليف المسرحى بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات - دار الثقافة - البيضاء ١٩٨٦.
- محمد (الكغاط): المسرح وفضاءاته - دار البوكيلى - القنيطرة - ١٩٩٦.
- محمد (المديونى): إشكاليات تأصيل المسرح العربى بيت الحكمة - قرطاج - المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون - تونس - ١٩٩٣.
- محمد (المديونى): مسرح عز الدين المدنى والتراث اللشركة التونسية لمطبعة الوسط - دار رسم للنشر تونس - ١٩٨٣.
- حسين (مروة): النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية. ج١ - الطبعة الرابعة - دار الفارابى - بيروت - ١٩٨١.
- حسين (المنيعى): الجسد فى المسرح: مطبعة سندى - مكناس (المغرب) الطبعة ١ - ١٩٩٦.
- حسين (المنيعى):المسرح المغربى من التأسيس إلى صناعة الفرجة - منشورات كلية الآداب - ظهر المهزار - فاس (المغرب) الطبعة ١ - ١٩٩٤.
- حسين (المنيعى): المسرح والسيميولوجيا - منشورات سليكى أخوان - طنجة (المغرب) ١٩٩٥.
- حسين (المنيعى): هنا المسرح العربى هنا بعض تجلياته منشورات السفير - مكناس (المغرب) - ط ١ - ١٩٩٠.
- أبو الأعلى (المودودى): الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر - دار التنوير - بيروت، ط١ - ١٩٨١.
- محمد عزيز (نظمى): السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى - سلسلة رؤيا - الإسكندرية مصر - ١٩٨٩.
- عبد الله (هاشم): مسرح السيد حافظ الطليعى مطبوعات القصة - الإسكندرية - ١٩٨٥.
- السعيد (الورقى): تطور البناء فى أدب المسرح العربى المعاصر - دار المعرفة الجامعية الإسكندرية - مصر - ١٩٩٠.
- سعد الله (ونوس): بيانات لمسرح عربى جديد - دار الفكر الجديد - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى ١٩٨٨.
- السيد (يسين): التحليل الاجتماعى للأدب - مكتبة مدبولى - القاهرة - ١٩٩٢.
- حسن (يوسفى): المسرح ومفارقاته - مطبعة سندى - مكناس (المغرب) - طبعة ١ - ١٩٩٦.

(٣) المراجع المترجمة :

- المسرح وقرينه: تأليف أنتونيان (آرتو) ترجمة سامية أسعد - دار النهضة العربية - القاهرة - مايو ١٩٧٣.
- فن الشعر: تأليف (أرسطو) ترجمة شرح وتحقيق عبدالرحمن بدوى - دار الثقافة - بيروت ١٩٧٣.
- التكامل الفنى فى العرض المسرحى: تأليف بوبوف (ألكسى) ترجمة شريف شاكر -

منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى - دمشق - سوريا ١٩٧٦

- سيمياء المسرح والدراما: تأليف كير (إيلام): ترجمة رئيف كرم - المركز الثقافى العربى - بيروت - البيضاء - الطبعة ١ - ١٩٩٢.
- نظرية المسرح الملحمى: تأليف برتولد (بريخت) ترجمة جميل نصيف - عالم المعرفة - بيروت - لبنان بدون تاريخ نشر.
- تقنية المسرح: تأليف فيليب فإن (تيغيم) ترجمة بهيج شعبان - منشورات عويدات - بيروت - الطبعة ١ - مارس ١٩٧٢.
- سوسيولوجية المسرح دراسة على الظلال الجمعية: تأليف جان (دفينيو): ترجمة حافظ الجمالى - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى - دمشق - ١٩٧٦.
- مساهمة فى تاريخ علم النفس: تأليف سيجموند (فرويد) ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعة - بيروت ط١ - ١٩٧٩.
- السيمياء: تأليف بيار (غارو) ترجمة أنطوان أبى زيد - منشورات عويدات - بيروت - باريس - سلسلة زدنى علمًا - ١٩٨٢.
- علم النص: تأليف جوليا (كريستيفا) ترجمة فريد الزاهى - مراجعة عبدالجليل ناظم - دار توبقال للنشر - البيضاء (المغرب) ط١ - ١٩٩١ - ط٢ - ١٩٩٧.
- حول الإخراج المسرحى: تأليف هارولد (كليرمان) ترجمة ممدوح عدوان - مراجعة على كنعان - دار دمشق للنشر - سوريا - ط١ - ١٩٨٨.
- مسرح الاحتجاج والتناقض: تأليف جورج (وولورث) ترجمة د. عبدالمنعم إسماعيل - المركز الثقافى العربى للثقافة والعلوم - بيروت - بدون تاريخ.

(٤) المصادر الأجنبية :

- ANTONIN (ARTAUD): le théatre et son duble Editions Galimard - France - 1964.
- HENRI BERGSOM: Le Rire: Essai sur la signification du cornique 1899.
- Presses universitaires de France. 375 édit 2 trimestre 1978.
- BERNARD (DORT): théatre enjeu- Essais de critique (1970-1978). Editions du seuil- Paris 1979.
- ROBERT ESCARPIT: L'humour presses universitaires de France Paris - édition 1984. 10 1960.
- CHARLES LALO: Esthétique de Rire: Flammarion. France 1949.
- PAUL LOUIS MIGNON: Panorama de théatre au 20 siécle (xx). Galimar.
- JEAN JACQUES ROUBINE: Théatre et mise en scéne: (1880 - 1980).P. U. F. ler édition - 1980.
- JEAN PIERRE RYNGART: Lire le théatre contemporain - DUNOD. Paris- 1993.
- ANNE UBURS FELD: Lire le théatre editions sociales- Paris- France 1978.
- ANNE UBERS FELD: L'école du spectateur (Lire le théatre 2) editions sociales - Paris- france 1981.

من هو السيد حافظ..؟

- من مواليد ١٩٤٨ محافظة الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.
- خريج جامعة الإسكندرية - قسم فلسفة واجتماع - عام ١٩٧٣ - كلية التربية.
- دبلوم فى علم النفس والتربية عام ١٩٧٥.
- مدير قطاع الدراما بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/ ١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى فى التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال فى الكويت عن مسرحية «سندريلا» عام ١٩٧٣.
- رئيس تحرير مجلة رؤيا والتى تصدر فى مصر (سابقًا).
- عضو اتحاد الكُتَّاب العرب.
- عضو اتحاد الكُتَّاب المصريين.
- عضو نقابة المهن التمثيلية المصرية.
- عضو نقابة المهن السينمائية المصرية.
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام «رؤيا» لمدة خمسة سنوات (سابقًا).
- عمل بجريدة السياسة الكويتية لمدة ٧ سنوات. (سابقًا).
- حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة المصرية عام ١٩٩٤ بدرجة رائد من رواد المسرح المصرى.
- كاتب وصحفى متفرغ حاليًا..
- أول كاتب عربى تطبع أعماله للأطفال والكبار على الإنترنت منذ عام ١٩٩٧.

http://www. indigenouspeople. org/ natlit/arabiclit /index. html

E.mail raida-said @ yahoo. com

E.mail. El Sayed Hafez @ hot mil. com

- عضو شرفى فى المنظمة الأمريكية للتربية المسرحية جامعة أريزونا، الولايات المتحدة الأمريكية.
- أول كاتب عربى تنشر له جامعة أنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية خمس (٥) مسرحيات باللغة الإنجليزية وثلاث مسرحيات باللغة العربية على الإنترنت بالعنوان التالى: e - mail: elsayedhafez 2000 @ yahoo.com

http://www. indigenouspeople. org/ natlit/arabiclit /index. html

- أول كاتب عربى تنشر له فى المملكة البريطانية سبعة أعمال مسرحية باللغة الإنجليزية على العنوان التالى: http://www. schoolshows. download. html

(*) صدر للمؤلف مطبوعات مسرحية للكبار:

. كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى	١٩٧٠ كتابات معاصرة.
. الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء	١٩٧١ سلسلة أدب الجماهير
. سيمفونية الحب (مجموعة قصصية)	١٩٨٠ بغداد . وزارة الإعلام.
. حبيبتى أنا مسافر (مسرحية)	١٩٧٩ أدب الجماهير.
. هم كما هم ولكنهم ليس هم الزعاليك (مسرحية)	١٩٨٠ الكويت.
. ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى (مسرحية)	١٩٨١ الكويت.
. حبيبتى أميرة السينما (مسرحية)	١٩٨٢ مركز الوطن العربى.
. حكاية الفلاح عبد المطيع (مسرحية)	١٩٨٢ الكويت.
. يا زمن الكلمة الكذب/ الخوف/ الموت	١٩٨٧ مركز الوطن العربى.
. ٦ رجال فى معتقل . طبعة ثالثة	١٩٨٩ مركز الوطن العربى.
. سيمفونية الحب . طبعة ثانية	١٩٩١ مركز رؤيا .
. كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى . طبعة ثانية	١٩٩١ مركز رؤيا .
. سيزيف القرن العشرين . طبعة أولى	١٩٩١ مركز رؤيا .
. ٩ مسرحيات تجريبية	١٩٩٢ مركز رؤيا .
. الأشجار تنحنى أحيانًا	١٩٩٢ دار العربى.
. رحلات ابن بسبوسة (مسرحية)	١٩٩٤ دار العربى.
. ملك الزبالة (مسرحية)	١٩٩٥ دار العربى.
. إشاعة (٦ مسرحيات . فصل واحد)	١٩٩٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب
. وسام من الرئيس (مسرحية)	١٩٩٧ دار العربى القاهرة.
. مسافرون بلا هوية	١٩٩٧ دار العربى القاهرة.
. عبد الـ فى النديم (مسرحية)	١٩٩٧ المجلس الأعلى للثقافة
. قراقوش والأراجوز (مسرحية)	١٩٩٨ دار العربى القاهرة
. حرب الملوخية (مسرحية)	١٩٩٨ دار العربى القاهرة
. قراقوش والأراجوز	٢٠٠٠ اتحاد الكتاب المصرى
. ملك الزبالة (مسرحية)	٢٠٠١ وزارة الثقافة المصرية

(*) صدر للمؤلف مطبوعات مسرحية للأطفال:

. سندس	١٩٨٧ دار آزال لبنان
. على بابا	١٩٨٧ دار آزال لبنان
. عنتر بن شداد	١٩٨٧ دار آزال لبنان
. فرسان بنى هلال	١٩٨٧ دار آزال لبنان
. أبوزيد الهلالى	١٩٩٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب
. قميص السعادة	١٩٩٥دار الثقافة الجديد
. أولاد جحا	١٩٩٦ دار العربى . القاهرة.

- سندريلا ١٩٩٦ دار العربى - القاهرة.
- قطر الندى ١٩٩٦ دار العربى - القاهرة
- حب الرومان ١٩٩٦ دار العربى - القاهرة
- الوحش العجيب ١٩٩٦ دار العربى - القاهرة
- سندريلا والأمير ١٩٩٦ دار العربى - القاهرة
- ننوسة والعم كمال ١٩٩٦ دار العربى - القاهرة
- حمدان ومشمشة ١٩٩٦ دار العربى - القاهرة

(*) عرض له فى مسرح الطفل:

- مسرحية سندريلا (الكويت - عُمان - البحرين) ١٩٨٣ إخراج/ منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت - دبى - أبو ظبى) ١٩٨٣ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت - البحرين - قطر) ١٩٨٥ إخراج/ محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى) ١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جحا (الكويت - البحرين) ١٩٨٦ إخراج/ محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد) ١٩٨٧ إخراج/ دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت - بغداد) ١٩٨٨ إخراج/ حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت) ١٩٨٩ إخراج/ محمد سالم.
- عنتر بن شداد(الكويت) ١٩٨٩ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جحا (مصر) ١٩٨٩ إخراج/ المؤلف.
- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج/ خمسة مخرجين.

مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج المؤلف.

- مسرحية قميص السعادة (القاهرة) ١٩٩٣ إخراج محمد عبدالمعطى.
فرقة تحت ١٨/ القطاع الاستعراضى
بطولة: وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة - عائشة الكيلانى - علاء عوض
- مسرحية حب الرمان وخيزران (القاهرة) ١٩٩٦ إخراج حسام عطا
فرقة تحت ١٨/ القطاع الاستعراضى.
بطولة: مى عبدالنبى - لمياء الأمير - محمد عبدالمعطى - أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروته فى الغابة): من إنتاج المؤلف، بطولة: وفاء الحكيم - محمد عبدالمعطى. إخراج: د. محمد عبدالمعطى . (تم عرض المسرحية فى مهرجان قرطاج المسرحى بتونس).

(*) قدم لمسرح الكبار:

- مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع - فرقة بغداد ١٩٨٠ إخراج/ د. سعدى يونس
- حكاية الفلاح عبدالمطيع - فرقة الشباب - الكويت ١٩٩٠ إخراج/ عبدالله عبدالرسول

. حكاية الفلاح عبدالمطيع. إخراج/ مجدى عبيد ١٩٩٢ بنى سويف . مصر.

. مسرحية إشاعة، بطولة: سمير حسنى . سلوى عثمان . عثمان محمد على . محمود العراقى ١٩٩١ مسرح الشباب إخراج/فاروق زكى

. مسرحية حلاوة زمان ١٩٩٣ إخراج/ عبدالرحمن الشافعى هيئة قصور الثقافة . مصر. بطولة: على عزب . جمال إسماعيل . محمد متولى . أميرة سالم . لبنى الشيخ . عفاف حمدى، موسيقى: حمدى رؤوف، ديكور: حسين العزبى، أشعار: عزت عبدالوهاب.

(قدمت أعماله فى ١٩ محافظة من محافظات مصر)

(*) المسلسلات التليفزيونية:

. مبارك.. (١٥حلقة) إخراج/ كاظم القلاف.

. العطاء.. سهرة (الكويت) إخراج/ عبدالعزيز منصور.

. الحب الكبير.. سهرة (الكويت) إخراج/ حسين الصالح.

. الغريب.. سهرة ٣ أجزاء (الكويت) إخراج/ يوسف حمودة

. صغيرة على الحب.. مسلسل ١٥ حلقة بطولة: حياة الفهد . إخراج/ محمد عيسى.

. صدى الأيام.. سهرة، بطولة: منصور المنصور . هدى حمادة، إخراج/ كنعان حمد.

. الدرب الجديد.. سهرة تليفزيونية، بطولة: جلال الشرقاوى . ياسر جلال . طارق دسوقى، إخراج/ سيد عبيدو (التليفزيون المصرى).

. منين أجيب ناس.. مسلسل ١٦حلقة، بطولة: معالى زايد . محمد وفيق . حنان شوقى . محمود الجندى، إخراج/ كريم ضياء الدين (التلفزيون المصرى)

. أنا وبناتى فى الزحام.. مسلسل ١٥ حلقة، بطولة: زيزى البدراوى . أحمد خليل . سيد عبدالكريم . أحمد سلامة، إخراج/ محمد عبدالسلام (التليفزيون المصرى).

. علاء الدين والأميرة ياسمين.. مسلسل ١٨ حلقة، بطولة: نوال أبو الفتوح . أحمد عبدالوارث . ضياء المرغنى . هشام عبدالله، ناصر سيف . هالة فاخر، إخراج/ أيمن عبيس (التليفزيون المصرى).

. عصفور تحت المطر.. مسلسل فى ٣١ حلقة بطولة أحمد عبدالعزيز . أحمد ماهر . وجدى العربى . تيسير فهمى . سيد عبدالكريم . عزة بهاء . تهانى راشد . غسان مطر . مخلص البحيرى . ضياء الميرغنى . هشام عبدالله.. ومن إخراج/ محمود بكرى. (ومن إنتاج التليفزيون المصرى)

. همام وبنت السلطان.. مسلسل ١٨ حلقة، بطولة: هالة فاخر . عُلا رامى . وجدى العربى . غسان مطر . عايدة عبدالعزيز . حنان سليمان.. ومن إخراج/ أحمد مجدى (من إنتاج التليفزيون المصرى).

(*) المسلسلات الإذاعية:

- مسلسل البيت الكبير.. ٩٠ حلقة، إذاعة قطر، مدة الحلقة ١٥ ق.
- مسلسل غرباء فى الحياة.. ٣٠ حلقة، إذاعة البحرين، مدة الحلقة ١٥ ق.
- ٥ مسلسلات إذاعية - الكويت - المسلسل ٣٠ حلقة.
- ٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجى - إذاعة قطر.
- ٣٠ حلقة إغاثة الأمة فى كشف الغمة - إعداد وسيناريو إذاعة قطر.
- ٣٠ حلقة مسلسل جنون وفنون التاريخ - إذاعة أبو ظبى - إخراج/ حبيب غلوم.
- علاء الدين والأميرة ياسمين، إذاعة الكويت إخراج: أحمد مساعد ٣٠ حلقة.
- سندباد - إذاعة الكويت، إخراج/ أحمد مساعد ٣٠ حلقة.
- همام وبنت السلطان، إذاعة قطر، إخراج/ إبراهيم عيسى ٣٠ حلقة.

(*) كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية:

- السيد حافظ والمسرح الطليعى، بقلمك عبدالله هاشم - هيئة قصور الثقافة بالإسكندرية.
- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية فى مسرح الطفل فى الكويت، دراسة فى مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب - المعهد العالى للفنون المسرحية١٩٨٤، الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة فى الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية فى مسرح السيد حافظ، سميرة أوبلهى، مكناس المغرب ١٩٨٦، الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- بحث فى اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ، موسكو، تحت إشراف المستشرق: فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل فى المسرح العربى، صليحة حسينى، بحث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتب الفلاح فى المسرح العربى، نموذجا حكاية الفلاح عبدالمطيع؛ للسيد حافظ، خديجة فلاح ، جامعة محمد الأول، المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثورى فى مسرح السيد حافظ، نموذجا ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى، منصورية مباركى، جدة، المغرب، الناشر: مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية فى مسرح السيد حافظ، نموذجا ٦ رجال فى معتقل شنايف، الحبيب، المغرب، الناشر: مركز الوطن العربى.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب فى المسرح العربى، السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية «طفل وقوع وقزح» حقوق حميد، المغرب ١٩٩٢ (تحت الطبع).
- التجريب فى مسرح السيد حافظ، مسرحية الحانة الشاحبة العيون تنظر الطفل العجوز الغاضب، نموذجا عائشة عابد، جامعة محمد الأول، ١٩٩١ (تحت الطبع).
- الشخصية التراثية الشعبية فى مسرح الطفل عند السيد حافظ، نموذجا على بابا -

نزيهة بن طالب. (الناشر ـ العربى للتوزيع).
ـ القصص الشعبى فى ألف ليلة وليلة فى مسرح الطفل بالكويت نموذجا مسرحية الشاطر حسن، تأليف: السيد حافظ، فاطمة الحاجى، المغرب ١٩٩١.
ـ التجريب والعبث فى المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ، حليمة حقونى ١٩٩٢.

(*) نشرت أعماله فى الصحف والمجلات العربية الآتية:

ـ مصر ـ مجلات الهلال، الكاتب، المسرح، مجلة السينما والمسرح، مجلة القصة، الثقافة.
ـ أبو ظبى ـ جرائد البيان، الخليج، الفجر، الوثبة، مجلات ماجد، الأيام.
ـ سوريا ـ مجلات الموقف الأدبى، المعرفة، الحياة المسرحية.
ـ لبنان ـ مجلات الآداب، الفكر المعاصر، السفير، جرائد النهار، الأسبوع العربى، مجلة الباحث.
ـ العراق ـ مجلات الثقافة، أقلام، الطليعة الأدبية.
ـ الكويت ـ جريدة السياسة، الأنباء، القبس، الرأى العام. مجلات مرآة الأمة، البيان، الكويت.
ـ البحرين ـ جرائد الموقف، البحرين، الأضواء، مجلة البحرين اليوم.
ـ السعودية ـ جرائد الرياض، الجزيرة، اليوم، عكاظ، مجلات اقرأ، الفيصل، المجلة العربية.
ـ ليبيا ـ مجلة الثقافة العربية، جريدة الزحف الأخضر.
ـ مراسل مجلة الوطن العربى باريس الثقافةالعربية ليبيا. الفكر ـ الأردن ـ فنون ـ اليمن.
ـ رئيس القسم الفنى بمجلة صوت الخليج لمدة عام ١٩٨٦.
ـ مراسل غير متفرغ الأهرام الدولى.

(*) مشاركات :

ـ شارك فى مهرجان قرطاج (تونس) - بغداد (العراق) - الأردن - أبو ظبي - القاهرة - الإسكندرية - مطروح.

عنوان المؤلف ١٢ ش طارق يحيى عبد الغنى ـ التعاون ـ الهرم ـ الجيزة ج.م.ع.
تليفون وفاكس ٣٨٦٨٦٥٧ القاهرة.
محمول ٠١٢/٧٣٧٤٥٧٣ ت: الإسكندرية ٥٤٢٧٧٩٤/٣٦٠٣٢٢٨
E.mail. El Sayedhafez @ hotmail.com
Elsaedhafez 2000 @ yahoo.com

الفهرس